

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت ۶۹۹۶۴  
رده بندی  
تاریخ ۲۷ بهمن ۸۵  
مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



# فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثالث

إبريل، مايو

يونيو ۱۹۸۲

۳

# فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدي وهبه  
مصطفى سويلف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

ساعات حربية

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

الكتاتيب الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

الاشتراكات من الخارج :

عن ستة (لجنة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٥ دولار للهيئات .  
مصاريف البريد (البلاد العربية - ١٠ دولار)  
أمريكا وأوروبا ١٥ دولار .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عنه لعدد - الميعة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش  
القيل - بولاق - القاهرة - ج - ع - م - تلفون ١١٥٠٠  
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٨٨ .

الإعلانات :

يقبل عليها مع إدارة الميعة أو مندوبها المصنفين .

الأسعار في البلاد العربية :

لكرت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطريا - البحرين ديناراً  
ونصف - العراق ديناراً وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -  
الأردن ديناراً وربع - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٢٥٠ قرشاً -  
نوس ٢٠٠ و ٢ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن  
١٥ ريالاً - ليبيا ديناراً وربع .

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (لجنة أعداد) ٤٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش .  
ترسل الاشتراكات عمالة برقية حكومية .

## المسرح اتجاهاته وقضاياها

1	رئيس التحرير	أما قبل
6	التحرير	هذا العدد
13	هيام أبو الحسن	للمسرح المصري القديم
21	مدحت الحجار	حوال الخيال - مسرح المصور الوسطى الإسلامية
29	فؤاد دواودة	يزيد الحكيم بين الأسطورة والواقع العلمي
34	سعد أوديش	العرض للمسرح بين التأليف والإخراج
43	نعمان عاشور	خالق النص وصاحب العرض
59	إبراهيم حنادة	توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي
69	أحمد عثمان	قناع المراجعة
89	محمد بدوي	مجلات العرب في المسرح العربي
103	حليمة عبد المنعم	انتونان ترو وسنن القصيدة
109	جوزين جرجس عثمان	مسرح البحث في فرنسا
117	نجيب فايق الترابوس	انظر إلى الماضي في غيب
129	محمد عثمان	للمسرح النصي
137	سمير سرسان	التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي
153	أحمد زكي	المسرح على مسرح سياسي
161	سامية أحمد	عن مسرح الحياة اليومية
169	عبد الرحمن بن زيدان	أندلس العرب في المسرح العربي
173	أبدر سلامة	المسرح الإقليمي والبحث عن هوية
183	إبراهيم السطاح	أصول الترميز وتناؤها في فلسطين
197	إيهاب : أحمد هنر	نقد النقد
209		تقنيات المسرح المصري المعاصر
229		الفن المسرحي من خلال تجاربهم
239		الواقع الأدبي :
231	هنى وصلى	بحر نقدية
238	إيهاب عثمان	قراءة نقدية لثلاثية عجب سرور
241	سمير بيبرس	مناشآت أدبية :
247	نبيلة إبراهيم	التاريخ والواقع : قراءة في باب الفرح
251	عصام بن	القارص والأسيرة والظوم المعاصرة
259	أسامة أبو طالب	عرض دراسات حديثة :
260		سميولوجيا المسرح والفنون
261		قارص في الأدب
269		للمسرح العربي من مستعالمكي إلى اليوم
270		الدوريات الأجنبية :
275		الدوريات الإنجليزية
276		الدوريات الفرنسية
277	محمود الطاروس	رسائل جمعية
277		مناقشات :
278	ماهر شفيق فريد	أوهام .. ومناشآت
278	محمد القارص	ملاحظات قري
278		البيوجرافيا :
285	ماهر شفيق فريد	للمسرح العربي الحديث و اللغة الإنجليزية
285	إيهاب : التحرير	بيوجرافيا المسرح العربي 1970 - 1980
291	محمود صياد	This Issue ترجمة :
	فخرى لستدي	مراجعة :



# أما قبل

.. فإن أي تقصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعاً للنقد ، ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعياً وعلمياً ، وأن يكون مجرد تشهير . ولنا من الغفلة بحيث ندعى لهذه المجلة الكمال ، أو أن القصور لا يلحق بها قط في جانب أو آخر ، ولكننا نبذل أقصى جهدها لكي ترتفع بها عن السوقية والغفائية ، ونجنبها مزالق المشوالية ، ولكي نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنير فكر حر ، يستوعب الماضي ، ويعايش الواقع ، ويتطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا في جانب فمن حقه - بل من واجبه - أن يشرح لنا وجه هذا التقصير ، ولكن من واجبه أيضاً أن يحصى الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذلك كله إلى طاقة البشر .

ولقد أخذت على العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعي . لقد كان موضوع ذلك العدد هو « الرواية وفن القص » ، وكان هدفه الأساسي هو دراسة القضايا التي يطرحها علينا هذا الفن الأدبي ، ولم يكن بحال من الأحوال التأريخ لهذا الفن ، أو رصد ما أنتجته أجيال الروائيين المتعاقبة ، لأن التأريخ والرصد قد يصلحان هدفاً لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنها لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لغياب هذا الوعي المنهجي راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أسمائهم في هذا العدد ، هل ناقش أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكراً ؟ وعندما لم يجدوا شيئاً من ذلك تميزوا من الفيض ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة تهماً أهون ما فيها التقصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن ينجي دوافعه الشخصية وراء التمسح بأسماء بعض الروائيين الذين يتعمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر في ذلك العدد ، ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحتمل التأويل . هذا في الوقت الذي تلهم فيه - بل أوجعهم فيها يبدو - أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كاتب .

وفي هذا السياق أود أن أوضح - فيما يخص هذه المجلة - عدداً من المبادئ :

أولاً : أننا لا نطلب من أحد أن يعد دراسة للملف الرئيسي للعدد حول نتاج أدبٍ بعينه ، بل نلج دائماً في أن يكون المنطلق من قضية إستمولوجية أو مذهبية أو فكرية أو جمالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيقي لما يقدمه الباحث من طروح نظرية ، فنترك له ، وإن كنا نؤثر أن يكون النموذج التطبيقي من أدبنا العربي . وليس في مقدور أحد - بل ليس من حقه أصلاً - أن يحمل ناقداً على الاهتمام بأدب دون أدب ، أو عمل دون آخر ، فالناقد حر فيما يهتم به من أعمال .

ثانياً : أن هذه المجلة - شأن كان المجالات المتخصصة - تضع لنفسها معايير صارمة . وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها ما تقبل ، وترفض ما ترفض . وليس هذا بدعاً ، فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذي ينبغي أن يكون واضحاً هو أن المقالات التي قد تكون صالحة للنشر في مجلات أخرى ، لا تكون بالضرورة صالحة للنشر في هذه المجلة .

ثالثاً : أن العمل الأدبي الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضاً ، ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل ويتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة ما يكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج . على أن العمل الأدبي الجيد نفسه لن يمنح مقالاً متافناً عنه حق النشر . وأيضاً فإن العمل الأدبي العادي - فضلاً عن الرديء - لن يكون مستجلاً للدراسة خاصة عنه .

رابعاً : أننا - كما أعلنا منذ البداية الأولى - لا نسلم بالشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شيء قابل للنظر وإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائياً أن تورط في الانحياز إلى أدبٍ بعينه فتدفع به فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأديب عندنا - أياً كانت - ليست هي المعيار الذي يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويسعى في هذا المرفوض من الأدباء ، وأنصاف المرفوضين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هي المبادئ الأساسية لخطة العمل في هذه المجلة ، وهي التي مكنتنا من أن نحصى قدماً في تحقيق أهدافها المعرفية . وليس غريباً أن يحدث نجاحها وجمال لبعض الأفراد ، وأن يملأ نفوسهم غبطة .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ، وموضوعه الأساسي هو المسرح : قضاياها واتجاهاته ، نرجو أن يكون فيه ما يلي بعض المطالب ، وما يثير شيئاً من الاهتمام .



## هذا العدد

لكل شيء بداية ، ومن ثم كان طبعاً أن يبدأ هذا العدد الخاص بالمرسح بالوقوف عند هذه البداية . والحديث المألوف عن أصول المرسح إنما يرتد بها إلى الإغريق . وهذا مارسخ في الأدهان عن أولية المرسح على مدى الزمن . والدراسة الأولى في هذا العدد ، التي كتبها الدكتورة هيام أبو الحسن ، تنجبه إلى تأكيد أن ما كان شائعا في هذا الشأن كان خطأ ، خصوصا بعد أن استطاع عدد من الباحثين في أوروبا العثور على وثائق ونصوص تثبت أن أول مسرح عرفه العالم هو المرسح الذي عرفته مصر القديمة منذ تاريخ موغل في القدم .

لقد ارتبط نشوء المرسح في مصر بالأسطورة المصرية القديمة ، أسطورة إيزيس وأوزيريس وحورس ، وهي أقدم الأساطير الدينية التي عرفتها مصر القديمة . ومن ثم فقد ارتبط هذا المرسح بالمعبد والكهان ، حيث كان المعبد في ذلك الزمن - إلى جانب وظائفه الدينية - أكاديمية للبحث العلمي . وماوى للأسرار ، ومسرحا لمجسد فيه على مر الزمن ، وفي المناسبات الخاصة ، أسطورة إيزيس .

والدراسة تعرض لعدد من تجليات هذه الأسطورة في مجال ذلك المرسح ، على نحو يكشف عن مدى الغنى الدرامي الذي تنطوي عليه هذه الأسطورة ، وذلك من خلال النصوص القديمة التي تم العثور عليها . واستفراء مرامي هذه المسرحيات وتفسيرها وتحليلاتها - وهو ما قدمته الباحثة في هذه الدراسة يشير إلى أن تلك المسرحيات كانت تدور حول محورين عامين أساسيين ، أولهما ذو طابع سياسي والآخر وثيق الارتباط بتعاليم أوزيريس وبالقيم الأخلاقية التي كان يدعو إليها .

هذا ما كان في الزمن القديم البعيد . وقد انقطع هذا الخيط . ككثير غيره من عناصر الحضارة المصرية القديمة ، في ظروف ما تزال غامضة . ولكن روح المسرح نضال كائنة حتى نطالما مرة أخرى في العصور الوسطى ، فيما عرف بمسرح خيال الظل . وهنا تأتي الدراسة الثانية في هذا العدد ، التي قدمها الأستاذ محمد الجبار ، عن مسرح العصور الوسطى الإسلامية . وهو يتطرق في هذه الدراسة من فكرة تقوم على أساسين : أولها أن البحث عن مسرح في التراث ينبغي أن يرتبط بالنص ، وليس بالحالة المسرحية وحدها ، والثاني أن الظروف السياسية والدينية والاجتماعية والفلسفية السائدة في أي مرحلة تاريخية من شأنها أن تمكن لنوع أدبي بعينه أن يظهر أو يتشرب أو يسود غيره من الأنواع ، وأن لكل مجتمع خصوصية من شأنها أن تميز هذا النوع الأدبي عن مثله في مجتمع آخر .

وهنا يجد الباحث نفسه أمام نصوص مسرحية تراثية ، يمثل قدر منها في « التمازى » ، وقدر آخر في « بابات » خيال الظل . وحسباً للدراسة في جانب واحد من هذه النصوص فقد اقتصر الباحث على محاولة الدخول إلى عالم خيال الظل . ومن ثم راح الباحث يعرض لما وصل إلينا من بابات حتى الآن ، ثم يبدأ للوقوف وقفة متأنية عند البابات الثلاث المعروفة لابن دانيال الموصلي . لقد رأى أن هذه البابات تشف عن تمايز عصرها ، فضلاً عن أنها فرضت نفسها على مبدعى خيال الظل فيما بعد . ومن ثم قدم الباحث دراسة للبنية الجاهلية لبابات ابن دانيال . محللاً لها من حيث الشكل والموضوعات ( التيمات ) ، ومحللاً لأسلوبها من وجهة النظر اللغوية ، رابطاً كل ذلك برؤية اجتماعية ، تروى هذه الظواهر كلها إلى بنية أهم ، وفقاً لمفهوم البنية التوليدية .

وإذا كان خيط الأسطورة القديمة وما نسج منه قديما من مسرحيات قد انقطع منذ زمن بعيد فإننا نقاها في العصر الحديث بابتعاث جديد لهذه الأسطورة.

لقد أولع توفيق الحكيم منذ زمن طويل بشخصية إيزيس ، حتى إنه ليشبه شهر زاد بها في مسرحيته «شهر زاد» ، وحتى إنه حين يبحث عن وصف يعبر عن جمال «سنية» وظهرها في روايته «عودة الروح» لا يجد أفضل من أن يشبها بإيزيس . ثم تأتي مسرحيته عن إيزيس لكي تتوج هذا الولع وهذا الإعجاب .

هذا ما بحثناه الأستاذ قواد في دراسته المتأنيّة - وهي الثالثة في هذا العدد - عن صحوة إيزيس على يد الحكماء ، ومن ثم تأتي قراءته الفاحصة لهذه المسرحية ، حيث يرتد بكثير من عناصرها إلى المصادر والروايات المختلفة للأسطورة القديمة ، ولكن لما كانت هذه

المسرحية صياغة جديدة لتلك الأسطورة . تحمل رؤية صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذي قام به المؤلف في هذه الصياغة . وقد كان أبرز ما رصده الباحث في هذا المجال حرص الحكيم على تنقية الأسطورة من الجو الخرافي الذي يعتمد على المعجزة وسيلة لقضاء المطالب . ثم إدارته للصراع بين نسقين من أنساق السلوك . يرتبط أحدهما بالعلم والآخر بالسياسة . فإذا هو صراع بين الرغبة في تحقيق الخير للناس والرغبة في الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة والغاية . وإذا كان الصراع بين ست (رمز الشر) وأعوانه من ناحية . وإيزيس وحورس من ناحية أخرى . ينتهي بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة . فإن الحكيم يقدم شخصية «الكاتب» - برؤيته الخاصة - لكي يكون مثالا للإصرار على ضرورة أن يتصرف الخير بنفسه وبقوته الذاتية . وفاء لمبادئ أوزيريس .

وهكذا تعود الأسطورة القديمة لتتألف نجلياتها في مسرحنا الحديث .  
وبهذه الدراسة ينتهي المحور الموضوعي الأول من محاور هذا العدد .  
ثم يبدأ المحور الثاني بمقال للمخرج المسرحي الأستاذ سعد أردش عن : العرض المسرحي بين التأليف والإخراج . وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المحور ، وتتعلق - بصفة عامة - بالشكل المسرحي .

وفي هذا المقال يقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح فنا من الفنون التي تهضر على أساس من الكلمة . شأنه في هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة . فإنه يختلف - مع ذلك - عن هذه الفنون الأدبية الصرفة . من حيث إن العمل المسرحي لا يتجسد على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين . يأتي في مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامي المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفني يختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحي . كما تختلف الأشكال الجامدة على الورق عن الحياة المتفجرة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملا إبداعيا كذلك . ولم يعد في وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده . بل إن وظيفته قد تآكدت في المسرح الحديث - عاليا - يوما بعد يوم . ونظرا لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق . والعرض المؤدى على خشبة المسرح . أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج في تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بمعايير محددة . بحيث لا يتجاوز تفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز جاك كوبرو - المخرج الفرنسى الكبير - هذه المعايير - على نحو ما يوردها صاحب المقال - فيما يلى :

- أن المخرج لا يتكرر الأفكار ولكنه يستكشف هذه الأفكار.
- أن المخرج يترجم الكتاب.
- أن على المخرج أن يحسن قراءة النص وأن يستوعب إيماءاته.

ثم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بحد أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول الموضوع الفكري للمسرحية . وأسلوب معالجتها . وأخيرا يعرض الكاتب لبعض المواقف ذات الميزى في هذا الصدد . التي مر بها خلال تجربته في الإخراج المسرحي . هذه وجهة نظر في قضية قديمة متجددة . يطرحها علينا أحد أساتذة الإخراج المسرحي : فما وجهة نظر المؤلف : مبدع النص الدرامي ؟

هنا يأتي مقال الكاتب المسرحي المشهور الأستاذ نعمان عاشور عن «خلاق النص وصاحب العرض» لكي يعرض لنفس القضية .  
أعني قضية العلاقة بين النص الدرامي والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف . التي كونها - كذلك - من خلال تأملة وتجربته على السواء .  
ويرى الأستاذ نعمان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف في رؤيته الإبداعية . ويعترض على التسمية التي يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم «أصحاب العرض المسرحي» . ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصري . مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمغرب ، ثم بادرة التأليف المسرحي عند عبد الله التديم . التي لم تسفر نتيجة للاحتلال البريطاني لمصر . ثم يذكر كيف نشأت في كنف الاحتلال أشكال مسرحية غنائية وهزلية ، تسمى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهي من ذلك إلى أن المسرح المصري لم يعرف المخرج

المتخصص إلا مع ظهور مسرح جورج أيكس . ثم يتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية في أعقاب ثورة ١٩١٩ . إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية وما أحدثته من أثر في الحركة المسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا في مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جديد . اتسمت نصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور . وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تفتقد هذه الخاصية . وفي النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التي واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحاً قد تمثل في تلك العروض التي التزم فيها المخرج بالنص وبرؤية مؤلفه . وهكذا تتجادل الأفكار والمواقف في هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج ، كما ستتجادل مرة أخرى في ندوة هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك - فيما تضمنته الدراسات التي تشكل في هذا العدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفي المقال الخاص بأسعراهن اللدوريات المسرحية - إلى أي مدى يمكن أن يصل التطرف في تقدير دور المخرج والممثل .

ومها يكن من أمر فإن « فكرة المسرح » في عمومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات في منحرج جديد نتيجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحي غامر . لقد أُنشئت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدي المستعار من المسرح الغربي . والطريف - كما يحدثنا الدكتور إبراهيم حمادة في مقاله عن « توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي » - أن ينشأ هذا البحث لدى كاتبين كبيرين هما يوسف إدريس في مقالاته المشهورة في مجلة « الكاتب » ، وتوفيق الحكيم في كتابه « قالبنا المسرحي » . والمقال استعراض للنظرية التي يطرحها الحكيم في هذا الكتاب . ونعبر لبعض أفكاره وتصوراته .

لقد قدم الحكيم في هذا الكتاب تصورا لقالب مسرحي عربي يشترط له :

- أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابة وتعبيرا .

- أن ينبع من تقاليد التراث الشعبي ويستخدم أدواته .

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث . هم الحكايات ( الخاكي - الراوي ) ، والمقلدان ( المقلد والمقلدة ) . والمداح . وتنحصر مهمة الأول في دور الراوي التقليدي ، فهو يدخل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها . ويقوم بعد ذلك بدور الراوي إذا ما كان له دور في النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئا غامضا ، وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح . أما المقلدان فيقدمان رنجالا ، يقلدان فيها أفرادا من طبقات الشعب المختلفة تقليدا ساخرا يثير الضحك ، معتمدا على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر في القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذي يتنقل بين القرى في مواسم الحصاد ، مرددا الأغاني الدينية ودوره في قالب الحكيم ثانوي .

وأخيرا يستعرض الكاتب تطبيق الحكيم لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالمية كلاسيكية . ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة . منبها إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة متخلفة من مراحل المسرح الإغريقي . حين كان يمثل واحد يقوم بدور جميع الشخصيات .

وكما لم نحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج . لم نحسم أيضا قضية استبعاد القالب المسرحي التقليدي واستحداث قالب مسرحي جديد من العناصر الفولكلورية المحلية الخاصة .

وبانتهاء المحور الثاني تنهى القضايا التاريخية والفنية الخاصة التي تعرض لها هذا العدد . وهي ليست بطبيعة الحال كل القضايا ، ولكنها من أهمها .

وتم يأتى المحور الثالث لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمي الحديث ومدارسه . ما كان منها له تأثير في مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور أحمد عثمان عن « قطاع البرمجة » وهي دراسة فيما عرف باسم المسرح الملحمي عند





«يقولون بربحت» من حيث أصوله الكلامية حتى فروعه المصرية.

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح برنحنت حتى كادت تمنع منه لغزا ، وحتى اتسعت الهوة بين فئة للمسرحي والمناقشات الدائرة

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التي تمثل عنصرا أساسيا في نظرية هذا المسرح ، وتبج أصولها في المسرح الإغريقي وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض المفهوم للاغتراب الذي يرتبط عند بريخت بعملية إخفاء الطابع الملحمي على العرض المسرحي .

مينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى هيجل وماركس ، وأن بريخت قد نقله عن الشكليين الروس ، كما تمثل في أسلوب المسرح الصوفي ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التخریب .. كما يقول الباحث - بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر في الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البدييات أو المسلمات . ويتم تخریب المثل على أسلوب التخریب بالحديث بضمير الغالب لا المتكلم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم تبرز أهمية دور الراوي عند بريخت ، إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربي مسرح بريخت معرفة جيدة من خلال العروض والترجمات التي تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته في المسرح الزواج - كمسرحه - لدى كثير من المثقفين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربي بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كليا أو جزئيا . وكانت فكرة التفرغ واحدة من الأفكار التي طرحها هذا المسرح ونجحت في بعض نتائجها المسرحي . ومن ثم نجدنا الأستاذ محمد بدوي في مقاله «لجليات الغرب» عن أثر هذه الفكرة في مسرح واحد من كتاب المسرح العرب المجيدين هو سعد الله ونوس .

لقد استطاع ونوس - كما يرى الكاتب - من خلال توظيفه للمناصر الجمالية في التراث الشعبي والتاريخ القومي ، وماثقفه عن برشخت ، أن يخلق ما يسميه بمسرح التيسيس ، حيث يصبح العرض المسرحي ساحة جدل فني وفكري ومباني .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية لـ **فونوس** ، ينتهي إلى أن النص المسرحي عنده يقدم - في كليته - عالما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة ، في مجرد رمز تبسيطى للواقع .

ومن مسرح الترفيه ، أو المسرح الملحمي بعامه ، نشأتنا المذكورة حفيظة محمد عبد المنعم إلى مسرح « أنتونان آرتو » ، الذى اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القتل والقوضى والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك آرتو كاتباً فحسب ، بل ممثلاً ومخرجاً ومنظراً درامياً ، حاول أن يؤصل فكرة مسرح ميتافيزيقي لا يتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يتقوى العاطفة عن طريق التأثير المفرض ، والقدرة على التحلل ، والهديان .. إلخ . لقد حاول أن يعيد المسرح إلى نبع الخليقة . وهو في عدم اقتناعه بأن هناك حرية إنسانية ، إنما يدل على نسبة مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء القسوى للشخصية ، ويستعير عنه بخلق شخصية ميتافيزيقية الأبعاد ، أسطورية ، تختزل الثابت والأزلى في البشرية . ومن ثم تكثر في مسرح آرتو الطقوس الأسطورية ، والزنا بالمحارم ، والهديان والجنون .

أما في مجال الإخراج فقد كان آرنو يهتم كل الاهتمام بشاعرية المكان ورموزه ، ويحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور رمزي ، يحسم الحضور الأسطوري ، والإيهام بالجو الطقوسي ، مع الاختصار على اللابس التاريخية .

وفي إطار التيارات المسرحية الحديثة التي أفرزتها الثقافة الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين ، وبما كان تيار مسرح البحث أكثر هذه التيارات بروزا وانتشارا في كثير من بلدان العالم . ولاشك في أنه حظى بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح في أكثر من بلد عربي .

وعن هذا التيار نحدثنا المذكورة جوزين جودت عثمان ، حيث تقوم - في مقالها - بتحليل مجموعة من أعمال كتاب مسرح الصبث ، الذين ظهرت في خمسينيات هذا القرن في فرنسا ، والفن ربط بينهم لليأس من المصير البشرى للمعتم ، ، المحكوم بالترف المادي ،

والغضب ، والأناية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية . وفي الوقت الذي يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصير البشع - كما تقول الكاتبة - فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ، فلا حبكة ولا أحداث ولا صراع في هذا المسرح ، بل شخصيات تترثر في ثقافة وبلا مشاركة فيها ييبها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولا تقدر على الفعل ، أي فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح العبث لم يكن تأثيره - فيما نرى الكاتبة - سلبيا ، فقد كان مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ، فيرفض الركود الفكري ، والجمود في الإحساس ، والتزيف في الواقع ، وربما استرد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل في حياة حقيقية مشرقة .

ثم نترك فرنسا إلى إنجلترا في نفس الحقبة تقريبا ، حيث يحدثنا الدكتور محجب فائق أندراوس عن مسرح الغضب ، الذي استله «أزبورن» بمسرحيته المسماة «النظر إلى الماضي في غضب» ، التي عرضت في مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صفق النقاد طويلا لهذا العمل الثوري الغاضب ، الذي يكشف للمجتمع عن حقيقة ما يجري فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشاردة بميلاد كاتب ثوري ينتظر منه الكثير ، ويمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرت ، وانحسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أزبورن غير قادر على تحقيق ما تصور النقاد أنه قادر عليه .

وهنا يطرح الكاتب هذا السؤال : هل «النظر إلى الماضي في غضب» عمل ثوري ؟ وهو يرى أنه إذا كانت مهمة الأدب الأساسية هي الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل ينشر اليأس والإحباط ، ويركز الاهتمام في الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا في إنجلترا ، دون أن يهتم بأنماط أخرى ، لاندعي الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل في صمت من أجل الحياة واستمرارها .

لقد أخفق هذا الكاتب في إقناعنا بثورية بطله ، بل ربما بدا هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطلية لم تعد أن تكون علاقة ميل جنسي ، ورغبة منه في أن يجارس السيادة المطلقة ، بعد أن أخفق - نتيجة لاعتراض أسرتها على زواجه منها - في أن يحول هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطبق .

ومن مسرح الغضب نتقل مع الدكتور محمد عثمان إلى «المسرح النفسي» ، وهذا هو عنوان مقاله .

وهو في هذا المقال يذكرنا بحقيقة أن الاهتمام بتحليل النفسي في الأدب قد برز بعد بروز نظريات «برجسون» عن الذاكرة ، فتبدى في البداية في أعمال «جويس» و«فوجينيا وولف» ، وفي الشعر قصائد «إليوت» و«باوند» ، أما في المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكولوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح الملحمي والمبني وغيرهما بعد الحرب العالمية الثانية ، نتيجة لإلحاح المشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بتحليل النفسي إلا أخيرا ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات .

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيتين تنسبان إلى هذا الاتجاه : الأولى هي مسرحية «البيت» ، التي كتبها «داليد ستوري» ، والثانية هي مسرحية «العزلة» ، أو «الأرض الحرام» . ومن خلال هذا التحليل النفسي للمتع ، يكشف لنا الكاتب عن أهم ما يميز هذا التيار المسرحي ، كانتقاء الحدث فيه ، والتعويل على الشاعر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا في متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوروبية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يحدثنا الدكتور صهير مريحان عن «التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي» . وهو يبدأ حديثه بدراسة لطبيعة «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ، مشيرا إلى أنها لا تقتصر على النص ، بل تجاوزه إلى العرض المسرحي كاملا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى أقسام واضحة ومحددة ، هي :

- المسرح التجاري ، أو مسرح برودواي ، وهو مسرح التسلية والإيهام والمتعة ، ويؤمه البورجوازيون .
- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج برودواي ، وهو مسرح التصريح الأدبية الحادة ، وفيه ترتفع أسماء مثل «آرثر ميلر» و«تسبي



وليامز ، وریوجین اویل ، وایہارد آلہ

- المسرح الحاد : أو المسرح خارج حارج برودواى ، وهو تيار بدأ فى الستينيات . عماده شباب فنان على الإدارة الأمريكية . وعلى عطف الحياة الأمريكية .

- المسرح التجريبي : وهو مسرح يقوم بتغامرات مسرحية في النص والإخراج والأداء.

المسرح الإقليمي : وهو المسرح الذي ينتشر في الولايات المتحدة كلها .

المعامل المسرحية ، وهي معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب في ذلك المسرح ، التي رافقتها جهود المخرج «جروتوفسكى» ، الذي قدم بحارب جديدة في الإخراج والأداء . تجلت فيها اصطلاح على نسبته بالمسرح الفقير . وكذلك انضمت جهود «بيتر شومان» على خلق «معامل مسرحية» . تقوم على أساس من فكرة إلغاء النص المكتوب من قبل

هل هذه التيارات هي كل ما في المسرح الأمريكي ؟ إن المخرج المسرحي الأستاذ أحمد زكي ما زال يدخر لنفسه الحديث في هذا السياق عن اتجاه مسرحي أمريكي كذلك ، هو ما يسمى بالمسرح الحي . وهو في مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض « فرقة المسرح الحي » الأمريكية ، التي تركت بصمات حقيقية في حياة المسرح الطبيعي المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا . ولكن بطرق سلمية . ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية . وإلغاء الدولة . والتخلص من نظام العملة . ورفض السلطة وأنواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية . بما في ذلك حق الفرد في الثورة بطريقته الخاصة ، ويكرهون النظام الحزبي . دون أن يوجهوا زملاءهم إلى الفلك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفني فقد تبين المسرح الحلى أنماطاً مسرح القسوة ، وراث الصوفية الشرقية ، والبوفا ، ونصوات السيكولوجية التاريخية ، وكذلك ظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعاً تجريدية ، وحلت الأصوات محل الكلمات ، وأحياناً الصمت والعلامات العنصرية ، فضلاً عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح وما يحدث في الحياة . وهذا كله كانت نصوص الفرقة تصورها استعراضية أكثر مما أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية لكم واجمعين مرة أخرى إلى فرنسا ، حيث تحدثنا الذكورة سامية أسعد عن أحدث أشكال المسرح الفرنسي المعاصر ، وهو ما يعرف بمسرح الحياة اليومية .

إن هذا المسرح - فيما نقول الكاتب - يحاول أن يعيد جزئيات الحياة اليومية إلى نعشة للمسرح . بعد أن ظلت مستعبدة بجمعة نفاها ، وهو لذلك يستعيد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية القدية . على نحو ما نعرف عند بريخت ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه ، وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا للمسرح العيث بوصفه مسرحا يذهب بعيدا في ميثاقه العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة البسيطة ، التي تعاصرها الأنظمة الإيديولوجية ، وأعوها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفي هذا يختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح بريخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة الطروح النظرية التي طرحها « ميشيل فيتافير » بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له . هما « طلب الوظيفة » و « مسرح الحجرة » . منوية من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة . ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذا انتهى المحور الثالث بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألمعنا بأبرز التيارات المسرحية العالية الحديثة وأهمها . وإذا كان المسرح المعاصر في مصر قد عرف جذوره المرفقة في القدم فإنه كان كذلك على صلة بهذه التيارات . ولكن معايير الذاتية . النابعة من ظروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته حقيقياً فيما يقبل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب للعاصر عددا كبيرا من كتاب المسرح المجيدين . شعرا ونثرا . الذين مثلوا بنتاجهم المسرحي بعض هذه



الانحهاب . ومخاضة مريح عند ريمود . والمرح التجميل عند بوعظو . والمرح الميسري عند بوشيد . فصلا عن اسمهم  
بعض الأشكال المرحية الشعبية

واضوح الأخير في ملف هذا العدد تصدره دراسة للكاتب المغربي عبد الرحمن بن ريفان عن «أدب الحرب في المغرب» - وفيه يقدم عرضاً تاريخياً لأهم النوع بالقصة الإصحاعية والرواية بعد أسبوع الاستعمار الفرنسي للمغرب - ويرجع ذلك إلى نشوب الصراع العربي بعد أن ظل محمد، طوال مدة الكفاح العسكري - ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة - مثل «عودة الأوباش» - محمد إبراهيم بوعلو - و«راشدي الشافعي» - لحسن محمد الطريقي - و«نار تحت الحلاء» - لأحمد بنميمون - و«معارك الملوك الثلاثة» - للعلبي الصديقي - يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة في حياة المسرح المغربي : الأولى هي فترة الانحياز بكامل التراث ، والثانية تمثل استقلالية المسرح ، والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح العربي قد توارعت بين العهم الخليل وغير الخليل للتاريخ . فإن هزيمة يونيو كانت معطفاً لها في سيادة العهم الخليل للواقع . فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة . كما وكيفا . وأن يرتبط بحركة الواقع . طارحاً قضايا التحرر والوحدة والعذالة الاجتماعية . على نحو ما فعل في نجاح عبد الكريم برشيد

ومن واقع المسرح المعرفي إلى المسرح في مصر مرة أخرى ، ونكتفي في هذه المرة بتوقف مع الأستاذ أديب سلامة عند المسرح الإقليمي .  
الذي أصبح بشكل طاهرة على حدة كبير من الاهتمام به - كما يذهب الكاتب - يختلف عن مسرح لقطايعين بعدم وخصائص في كونه  
مسرح هواة ، يتحول من يذهب إلى مشاهدته في عقر داره - بتقديمه للعروض التي لا يستطيع هذان القطعان تقديمها - ومن ثم فإنه يصنع  
في تقديم عروض جادة ، تسهم في خلق مسرح مصري أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمي قد حقق بعض النجاح في قليل من العروض ، مثل عرض «على الزريق» أو عرض «الملك هو الملك» ، فإن كثيراً من عروضه تشرق بين العجوز والحظوظ بين تقاليد التراث المونكلودي وتضيق المسرح الحديثة ، كما حدث في عرض «بالي الحصاد»

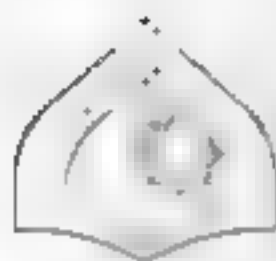
وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح في الواقع الممل ، يسهي إلى انه - بوصفه مسرح هوة - لابد ان تتعاقب فيه معذرات لتجريب وليساعة في تناول الموم اليومية . وانقصايا الخفيفة الى هم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيراً نسبي المصنف الرابع . ويسمى معه الملعب كله . فقال للدكتور إبراهيم الحفافي عن أصول الدراما وشأنها في فلسطين :  
والفعل دراسة منه للأصول التاريخية لنشأة الدراما في فلسطين بعد أن صرف مؤرخ المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما في مصر وبلاد  
وأحيانا في سورية

وهذه حدود مكتب مصدريه بل منها كتاب المسرح في فلسطين هما التاريخ القومي العربي والواقع الحديث وقد برز في هذه مسرحيات وعي كتبها بما كان يحدث بالأمه من أخطار داخلية وخارجية ، وبصفحة خاصه ثمرات بصهيويه والاستعمار

وقد شاب إنشاء هذه المسرحيات - فيما يرى الكاتب - عدة ثوابت في الحكمة والصراع وتشكيل الشخصيات بوجه بعبارة أدوات الكاتب وعدم تمكنهم من أصول الفن الدرامي . فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الانجاء الأخلاقي بصورة واضحة ووجهة

التحرير



سازمان اسناد و کتابخانه ملی  
جمهوری اسلامی ایران



# المسرح المصري القديم

## مصادره



من أكثر الموضوعات التي أثارت الجدل وما زالت تثير مسألة وجود مسرح متكامل في مصر القديمة ، فقد جرت العادة على إرجاع ابتداء الفن المسرحي إلى اليونانيين ، حتى يُقال إنه وُلد لديهم ، وشبَّ وتوسَّع على أيديهم ، ثم أُدخلته عنهم الألفية الأخرى التي تشبَّت - طوعاً أو قسراً - بالخصاصة اليونانية

هذا ما تعلمناه في العصر ، وظلنا نؤمن به ردحاً من الزمن وكيف لا وقد أكدّه لنا «الأساتذة» ! ومحضر الصلحة وقع بين أيدينا في عام ١٩٩١ عدد خاص ألفه إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع «المسرح النالي»<sup>(١)</sup> . وكما كانت دهشتنا وسعادتنا باللغة عندما تبين أن مصر الفرعونية أعطت للعالم الفن المسرحي . وما أكثر ما أعطته مصر ! ولكن الاستعمار الأجنبي الذي كبل مصر طويلاً جعلنا ننظر إلى الغرب في انبهار أعماقنا عن رؤية ما فيها ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضي بسياج ممنع كي نطل راضخين ، لا للاستعمار السياسي والاقتصادي فحسب ، بل للاستعمار الثقافي كذلك ، وهو أبعد خطراً وأشدّ فتكاً من كل ما عداه ، فهو يفضي على الهوية ، ويسلب المرد القدرة على التعبير بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجري وراء البدع ، ويردد الآراء المستعجلة من الغرب بدلاً من أن يعن النظر فيها حوله ، ويشتف الحقائق الكامنة في تراثه الذي طمس ذات يوم عمداً

هيام أبو الحسين

«والمسرحية مصر أدنى يعرض حدثاً درامياً في صورة حوار بين الشخصيات» ، و «مجموعة المسرحيات التي تمع من أصل واحد ، أو التي توحد بينها خصائص مشتركة» تعد مسرحاً ، وهو ينسب في هذه الحالة إلى البلد الذي شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذي وضعه ، فنقول مثلاً للمسرح الياباني ، أو للمسرح المصري ، ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقي ... الخ . وأخيراً فإن للمسرح في أوسع معانيه هو «تقمص شخصيات خيافية (الممثلين) لشخصيات خيالية أو خرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة» وقد استند هيلموت باثفلولف إلى هذا التعريف الأخير في تأريجه للمسرح العالمي وتسلسله وبناء عليه فقد عد المسرح المصري القديم منبع هذه السلالة الفنية التي تشكل مرآة لحياة الشعوب<sup>(٢)</sup> .

إن النصوص التي سيأتي ذكرها في متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تنطبق على الفن الذي عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذي عالج أنواعاً مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم في المسرح العالمي ، وهي الأوبرا والباليه والأفلام والمهابة . وقد خصصت هذه الأنواع لقواعد هية وأخرى منطقية ، أخذ يعصها الإغريق ، وكرسها للمسرح

وما من شك في أن المسرح المصري الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربي بشكل عام ، والفرنسي والإنجليزي بشكل خاص ، وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها . ولكن المسرح في ذاته في من العون التي توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقته الغرب عن طريق اليونانيين ، وتبناه وطوّره ، وعندما رُفَّت إليها بصاحتنا في أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت في شكل حديد غريب على حاصرنا ، على نحو جعلنا نصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن ، فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العالمية ، أو إحدى أمهات الكتب التي تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجماً من المعاجم المهمة ، لوجدنا أكثر من اثني عشر معنى للكلمة «المسرح» . ونحن لن نسوقها هنا جميعاً ، بل سنكتفي بذكر ما ينطبق منها على المسرح المصري القديم . فالمسرح «فن يصنع لقواعد تنعق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات» وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين ، والمسرح تعبير يُطلق على «مجموعة النظارة التي تشاهد عرضاً مسرحياً» كما يعني «العرض المسرحي» نفسه .



الكلاسيكي ، ولا يزال صديها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصه ! وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات وانتشرت ، فأحكام وعية القوم كانوا يحرصون في المصد العروض الرصعة السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون «أسرارها» ، كما كان هناك جمهور من الخاصة المولعة بالمسرح ، وهؤلاء كانوا يستقدمون الفرق المسرحية لتمثيل لهم ، ما يروقهم ، في ديارهم (مثلاً كان يحدث في أوروبا في القرن الثامن عشر) ، ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون المسرحيات لندية «المسطة» في البهو الخارجي للمعد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في المصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتحولة في الميادين العامة بالمدن والكفور

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأحوال في شأنه . فالأب «ديوتون» يرجعه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني «زيت» ، في حين يرى الأثرى «روس» أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وأياً كان الأمر فيلاد المسرح في بلدنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة بعد غيبة في القدم إذا ما قورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية منها على السواء<sup>(١٧)</sup> هذا ويرتبط المسرح المصري بالأدب الفرعوني وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الحدير بالذكر أن الكاتب المصري خلف برديات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين دهبوا منذ الأزل أناشيد وأعاني صلبة تحاكي لغة الطيور ، وترسم مجال طبيعة الساحرة ، وكان الملاح والصياد والملاح يشربها لعمه ليصف صبا وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية يثادها الأحياء في صورة مناجاة أو حوار . أضف إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة محترفون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وتقى بفرض الإرشاد . كذلك خلقت مصر القديمة مجموعات كاملة من الحكم والتأملات والأمثال والأحوال المأثورة ، التي حظي بعضها شهرة عالمية<sup>(١٨)</sup> ، والتي نجد انعكاسها في النصوص التعليمية التي كانت تُدرس في عصر الفراعنة ، وتهدف تربية البشر على الخلق للقوم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإخاء ، واحترام الكبير ومراعاة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة «الكاتب» التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة

وبلى جانب هذا الأدب الديوى ، كان هناك أدب ديني ، إن صح القول . وهو يتسل في الأساطير وكتابه الموقى .<sup>(١٩)</sup> وكتاب الموقى ، من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهذا الكتاب يحوى بين دفتيه تعاليم حنيفة على أعلى مستوى فكري وحضارى ، هو «يقْدَس» الطهر ، والنقاء ، والعدالة ، والتصدق في القول والعمل ، والتعاطف والتراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولى الأمر ، ويحصر على فصل الخير ، ويدجأ إلى الوعد والوعيد ليفرس في العوس المصائل والقيم الأثرية التي كرسها فيها بعد الأديان السماوية ، والتي

لا تستقيم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تثبت التقدم الفكري والروحي لأهل وادى النيل ، أن «كتاب الموقى» يحرم «التلوث» في شتى صوره ، ويعد تلويث الماء التي والطبيعة السحيبة خطيئة لا تقبل بشاعة عن تلويث العقول الذي يحجم عن بشر الأفكار الجديدة ، أو تلويث العوس بإعطاء المثل السيء أو بالتسامح مع المذنبين . وأخيراً فإن هذا الكتاب يحرم إطلاق السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشياً لإساءة استغلاله .

وكتاب الموقى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة وتكمله نصوص أخرى سبقته أو أتت بعده ، وهي «موت الأهرام» ، والغرش التي حفرها إزميل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكارية ، والبرديات التي عطفها الكاهن والكاتب وأودعها الترابيت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصور الحياة اليومية في الدنيا وفي الآخرة أيضاً ، وتشكل سجلاً شاملاً للأحداث ولوقائع التاريخية . كما تروى أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملوك مصر وقادتها وأنها في كتابة محازية رمزية ، لا تخفى في بعض الأحيان من السداحة أو المبالغة وما للمسرح المصري القديم سوى تجسيد لهذه الأسطورة ! في لأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ؟

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة «أسطورة» ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها «رواية تحكى قصة دينية أو حدثاً تاريخياً مهماً وقع في المصور الغائبة ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أوصاف الآلهة ، أو الأبطال العظام»

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية رواية صغيرة ، ثم تنمو وتتسع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسين ، بل القرون أيضاً . فهي إذن نتاج ثقاف وحضارى معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هي أكثر الأساطير انتشاراً فلا بد أن تسجل أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطير فصر والمند ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ، خلقت جميعها أساطير خالدة . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في مجاهل أفريقيا وأمريكا اللاتينية لها أساطير تدور حول عقائدها العنصرية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تدويرها .

والأسطورة هي أول تعبير أدبي هي جادت به قريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتفرعها حسب الملامات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . عندما نزلت الأديان السماوية تباعاً ، عدت الأساطير القديمة «وهما وحرفة» ، وبفظتها لارتباطها بابونية ، وعالفتها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حبيب . ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أطلالها أسماء معاصرة ، وسيت إليهم أعماح أو معجرات جديدة ، ومنهم من تحولوا إلى قديسين تصاه هم الشعوب ، وتدر لهم التدور ، مثلاً كان يحدث في الماضي عندما<sup>(٢٠)</sup>

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضرباً من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار ثبت أن بعض الشخصيات الأسطورية تتجلى بحق من أصل تاريخي ، ومن بينهم ملوك وأبطال ألهوا بعد موتهم ، تكرماً لهم ، واعتزفاً بما قدموه من أعمال

قيمة « ضحيتها الخيال الشعبي والروح القبلية » حتى بدت في صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تشغل علماء الاجتماع والاثنولوجيا والأديان المقارنة في دراسة الأساطير الشعبية والدينية القديمة ، وحاولوا أن يفسروها في ضوء المصنوع الذي شاهد ميلادها وتطورها . فهذه الأساطير كانت بالنسبة للشعوب التي آمنت بها حقائق مؤكدة وليست خرافات ، وبذا فهي تعبر عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة في القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعي . ذلك أننا إذا عينا جانباً العناصر التي يأبأها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة في جوهرها تحتوي على رموز لبعض الحقائق الأزلية ، وتنبط الثام عن أغوار النفس البشرية ، وتعرفنا بالمدج الأول archetypes ، هذا بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية الهادفة ، التي تجعل من الأبطال مثلاً أعلى يحتلونه الناس ، ويتحنبون كل ما يناقضه . فالأسطورة في المجتمعات البدائية هي أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهي ليست من إنتاج فرد ، بل هي عمل الثقافة الجماعية ، ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدتها ذلك على أن ترسخ في الأذهان بكل تمصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انحطت ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية في شكل تقاليد وعادات متوارثة متصلة ، هي جزء مما يطلق عليه « الميثوس » تعبير « اللاتشورالوجيا » أو المشترك .

وإذا كانت اليونان قد خلقت أساطير كثيرة متشعبة ، وسجلت الآلهة يتدخلون في حياة البشر بطيور والنسر ، ووضعت الإنسان في صراع مع الآلهة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها النموذج الأمثل ، وهي أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتحليل ، خصوصاً لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هي أصل الحضارة ، وبمبث النور والمعرفة في كل أنحاء العالم .<sup>(٧)</sup>

وما من شك في أن كل مصري متقف يعرف أسطورة « إيزيس واوزيريس وحورس » . ولكن تحريفات هذه الأسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصور التي تعبر عنها في الفنون المختلفة ، بما في ذلك الرسم ، والنحت ، والهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلم بها جميعاً إنسان مجرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نتخلصه من كتابات بلوتارك ، ومن « قاموس الأسطورة » ، وأقوال سليم حسن وغيره<sup>(٨)</sup> ، مع التركيز على بعض تمصيلاتها ورموزها التي نجدتها في فنون المشاهدة ، وبخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة في أن أوزيريس تزوج من أخته إيزيس ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقاً برعيته ، مضافاً في خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ، يقضي ساعات يومه في تجارب يقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان في إنتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو الذي عظم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ،

وتلخص الأسطورة لتروي لنا ما أثر إيزيس وأوزيريس وحورس ونحوت والمخاطر التي تعرضوا لها ، وتضامنهم الذي أنقذهم منها ، وغير ذلك من التصيلات التي وردت بصورة رمزية في المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التي بُنيت على « المادج الأساسية » التي عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب « الإلهة الكبرى » ، أو « الإلهة الأم » ، فهي بت إله ، وأخت إله ، وزوجة إله ، وأم إله . ويذهب بعضهم إلى القول بأنها أول امرأة عرفها الوجود ( اسمها في اللغة المصرية « إيسا » ، ومنها إيشا التي تعني بالعبودية المرأة ) . فهي في نظرهم « حواء » التي خلقت من آدم ولآدم ( وهو ما تعبر عنه الأسطورة بأنها أخت أوزير ) . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأي ، تحكي أن إيزيس انتزعت من الإله رع سره بمساعدة الثعبان<sup>(٩)</sup> . . . ويقول آخرون إن الرباعي إيزيس - أوزيريس - حورس - ست يمثل العناصر الأساسية التي يشكل منها الكون ، وهي على التوالي : الأرض ، والماء ( أو الرطوبة ) ، والهواء ، والنار . وأصحاب هذا الرأي يستشهدون على ذلك بأن إيزيس كانت ترتدي دائماً رداء أسود ( بلون الأرض ) ، في حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة لأوزيريس ( الذي يرمز للنيل أيضاً ) ، أما حورس فهو الإله الصقر أو النار ، ملك السماء أو الهواء . وترمز الأسطورة للإله ست باللون الأحمر ، وهو لون النار أو الدم ( دم أخيه أوزير ) . وانطلاقاً من هذا التفسير تصبح أسطورة إيزيس وأوزيريس رمزا لخلق العالم فو هذه الخلقة ، شأنها في ذلك شأن ملحمة جلجاميش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ انبيور الذي قتل أخاه الطبيب بدافع من الحقد ، هي قصة هايل وقايل التي ورد ذكرها في كتاب العهد القديم سفر التكوين ، ( الإصحاح الرابع )

يولد من هذا الاتحاد المقدس « بين إيزيس وأوزير » أول شهيد للعدالة عرفته الإنسانية . وحورس هو الذي « يخلص » مصر من الشر ، ويوحدها تحت زعامة مثل ، قوامها الحب والتعاون والدهاء ( إيزيس ) ، والثراء والرخاء ( أوزير ) ، والعلم والحكمة والحزم والعدل ( نخوت الخلق الأمين ) .

هذه هي الأسطورة الفرعونية التي لا يكاد يصدر كتاب من الأساطير في الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها . فقد أن اكتشف شامليون مفتاح الرموز الهيروغليفية لم يتقطع سبيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل ما يقع تحت أيديهم من وثائق . وكان لظهور ترجمات كاملة أو جزئية للأمثال والحكم ، ووصايا بتاح حطب ، وكتاب الموتى ، صدى دوى في كل أنحاء أوروبا ، وجذب الانتباه إلى الأدب المصري والفلسفة المصرية . كذلك فإن الصور التي نشرت للآثار المصرية ، والمعارض التي أقيمت لها في العواصم الأوروبية ، أثبتت أن المصريين مارسوا الرقص والعناء والموسيقى . ومع ذلك لم يحظر على الأدهان إسكانية وجود مسرح فرعوني نظراً لإيمان الجميع « بأصالة » المسرح اليوناني . وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذري في المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن . والدعامة الأساسية التي ترتكز عليها الدراسات المقارنة هي الموضوعية والثقة في النفس ، مع التواضع الجهم ، تواضع العالم الذي يسمى دائماً أبدا للاستفادة من تجربة الآخرين ، والذي يسلّم بأن هناك من هو أهم منه ، ولا يجد خصاصة في ذلك . وإطلاقاً من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالاً بدا في ذلك الحين على شيء من الغرابة ، يتلخص في تحديد من الأسبق في معرفة المسرح : مصر أم اليونان ؟ ونظراً لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة والمعتقدات الدينية والعادات والمعارف ، افترض هؤلاء أولوية مصر في هذا المضمار ، ثم ثبت من التحقيق أن افترضهم لم يبع من فراغ ، وأن المسرح الفرعوني « فن شامل » حسب المفهوم المعاصر ، جمع بين الكلمة والحركة ، وبين الرقص والغناء ، واستخدم المؤثرات الصوتية ، والحدع الفنية ، وحالج للأساسة والمهلأة ، ولم يظل حبيساً في المعبد كما ادعى بعضهم .

وما من شك في أن المسرح وُلد بالمعبد ، ولكن كل حضارة مصر القديمة بحثت من الدين ، فالمعبد كان حينئذ مأوى للأشجار ، بل أكاديمية للبحث العلمي ، وكان يسمى « دار الحياة » . وكان الكاهن ساحراً وطيباً وحكماً ، لأنه كان يعلم مايجب على غيره من أسرار العلم والكون . وقد حكم كهنة مصر البلاد حقاً عن طريق الدين وطقوسه ، وتحكوا في فرعون الذي كان يعد من نسل إلهي ويتوج في المعبد ، كما سرى في إحدى المسرحيات ، وينطق فيه التعاليم التي تخص له إلهه في الدنيا ، والخلود في الآخرة ، والتي استخدم الفن المسرحي في تجسيدها وتوصيلها . وفي المسرح الديني كان الكاهن يقوم بدور المخرج والمؤلف ، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة ، ويبدو للحقل عاهل المملكة والشخصيات المرموقة ، ممن يعرفون الأسطورة ويفهمون كتبها ومغزاها ، فيطلعون - دون سواهم - على « أسرار » إيزيس التي آمنت بالمعجزات ، « وآلام » أوزير الذي دفع حياته ثمناً لرخاء مصر ووحشتها ، وانتصار حورس على الظلم والعلميان ، وهي

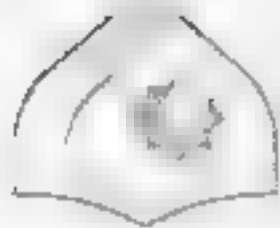
وأكثر التصورات شيوعاً يقول إن إيزيس هي أرض مصر الخصبة ، التي يرونها النيل ( أوزير ) فتجود الأرض أو الطبيعة بخيراتها وتغارها البانعة ، مثلاً أنجبت إيزيس حورس القوى الحق ، منقذ مصر من الشر والقحط ( ست ) .

وفي رواية أخرى أن إيزيس وأوزيريس وحورس ، هذا الثلاث المقدس ، يمثل الدورة السوية التي تقوم بها الشمس ( أوزير ثم حورس ) حول الأرض ( إيزيس ) . ولكننا سبق أن قلنا أن أوزيريس هو النيل أيضاً ، وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقتراباً من الأرض ، والهار يزداد طولاً في مصر حتى يبلغ المقيظ أشده في أطول يوم من أيام السنة ، وهو اليوم الذي كان يحتفل فيه المصريون بعيد وفاة النيل ، ويعدّه يبدأ النهار في التنفصان ، ومنسوب الفيضان في الانحماض ، والماء في الانحسار ، وتتناقص الشمس تدريجياً حتى تذبل في نهاية العام ( مثل أوزير الذي يموت ) . وعندما تتبدد المفهوم وتتفتح السحب ، تبرز في الأفق شمس جديدة ساطعة ، مثل حورس الذي كان كثيراً ما يرمز إليه بقرص الشمس وجناحي الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق في الفضاء ليخلق بآييه أوزير الذي يحكم عالم الآخرة .

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير ديني فلسفي [ وترسياسي ] وأما من أكثر التفسيرات التي تردد صداها في الفن المسرحي . أنا الأول فهو يرتبط بالتعاليم الصاعدة والقيم الخلقية التي كثرها أوزيريس وهي صفاء السريرة ، والحكم بالعدل ، والإخلاص في العمل ، والتضامن في كلمة الآخرين ، والحرص على المصلحة العامة ، وما إلى ذلك من مكارم الأخلاق التي تتسبب الأسطورة إلى أوزيريس ، وتصل على ترسيبها إيزيس بعد وفاة زوجها ، ويكلها حورس الذي يصحح الأوضاع التي نتجت عن تطرف أبيه في التواخي الخيرة ، وعدم استعداده لمجابهة الأعداء بالقوة والدهاء . فالمصري كان يعتقد أنه إذا أسبب أوزيريس والندى به فإن ذلك يضمن له النعم في الآخرة . ويصف كتاب الموتى « العالم الآخر » والطريق الذي يقطعه الإنسان بعد ذلك كي يتقل من غيره إلى جوار أبيه أوزير ، رئيس محكمة الموتى التي تقوم بمحاسبته على ما عمله في دنياه ، وترن أهاله بميزان حساس كثيراً ما نراه منقوشاً بين الرموز الهيروغليفية ، فإما أن تثبت براءته فيحظى بجوار أوزير ، وإما أن يُدان فينفي به أسفل سافلين ، حيث ينتظره مصير مستلشرير . والواقع أن هذه الأفكار قد وردت في بعض المسرحيات التي سنعرضها في هذا المقال

أما التفسير الأخير الذي نحرص على ذكره هنا ، نظراً لارتباطه بالمسرح ، فهو تفسير سياسي ، يمثل في الأسطورة دعوة « صريحة » للوحدة الوطنية . فمصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات ، ثم نجح « أوزيريس » في توحيدها فكان في ذلك « الخير » كل الخير لمصر وأهلها . ولكن أنانية أحد أفرادها ، وهو « ست » « الشرير » ، تدبسه لتفريقها ( مثلاً فعل بجسد أوزير ) ، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية ، فتصنف مصر ، وتسوء حالها ، إلى أن تفيق من غموتها بفضل إيزيس « العبي الساهرة » ، التي تجمع شمل ماتفرق ، وتهب مصر حورس الذي





مرکز تحقیقات کتاب و اطلاع‌رسانی

والتي توارثها المصريون في الوجه القبلي منذ فجر التاريخ ، ونقلوها إلى  
أواسط أوربا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصفان يمثلان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل  
ترمنا من حيث الشكل والمضمون ، وهي تعطي الأولوية للمتعة الفنية  
التي يحدها النظارة في مشاهد الرقص والغناء . وهذا التطور قد تم  
تدريجيا ، والدليل على ذلك مسرحية عنائية عز عليها في مقبرة « نحو  
عشب » ( بنو حسن ) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م . ،  
ويحتل ضمن المجموعة التي يطلق عليها علماء المصريات اسم « مصوص  
التواييت » . وهذه المصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب  
الموت ، والرحلة التي يقوم بها الإنسان بعد مماته ، وأخطار التي قد  
يتمسك بها في طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه  
الأخطار والأحوال . وقد سمي هيرودوت هذه المسرحية « باليه الرياح  
الأربعة » . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم « الراجل » في  
سيرته ، ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاولن حذاه  
واستبقاه ، وهن يلجأن إلى الرقص الإيقاعي والغناء ، واستغلال  
سحرهن وجهاهن ، مثلما تفعل الساحرة « كاليبسو » مع « أوليس » ،  
ولكن شأن بن البطل لإغريق الذي يصعب أمام كاليبسو فيمكث معها  
عشر سنوات ، ناسيا أهله ومسئوليته ، والبطل المصري الذي يصعد  
أمام الإغراء ، ويتقدم في عريضة وثبات .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد إخناتون  
( ١٣٧٠ - ١٣٥٢ ق . م ) عُثر عليهما في « الدند » وسنذكرهما في  
بوزيريس والآسر في بونو ، وهما من نوع الأوبرا ، وهي لغة المسرح  
العالي ، وموضوعها هو « انتصار حورس على ست » . وتتضمن مسرحية  
بوزيريس إلى أربعة أقسام : قسم استهلالي ، يتضمن عبارات التهنئة التي  
يوجهها الإله نحت إلى حورس على ما أهلاه في ساحة الوحي ، أما  
القسم الثاني فيحتوي على رد حورس ، الذي يشكر الإله نحت ، ويعبر  
عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائيا على  
أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكي عن إبحار حورس  
على ظهر سفينته الحربية . وأخيرا يأتي الفصل الرابع ليصور عودة السفينة  
المنتصرة وسط علامات الفرح . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل  
الأخير يؤديه أولاد رفاق حورس ، الذين يحتلون بالتصريف تقديم رقصات  
باليه ، وبصورون في تمثيل صامت يعتمد على الإيماء للمعركة التي دارت  
رحاها بين الفريقين في ميدان القتال ، والتي لم يشاهدها النظارة  
وهكذا استطاع المخرج بدكاته أن يعطي عرضا كاملا لحوادث  
المسرحية ، دون أن يغير المكان وهذا يعني أن المصريين عرضوا قاعدة  
« وحدة المكان » و « وحدة الموضوع » قبل أن ينادى بها أوسطو  
( ٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م ) بحوالي ألف عام .

هذا بالنسبة لأوبرا بوزيريس التي يسيطر عليها الطابع الخامس ، أما  
أوبرا بونو فتتميز بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتمادا على المنصر  
السيكولوجي وهي تنقسم إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول يحتوي على  
« تأشيد استهلالية » تحكي القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤديها قائد  
لكورس الأوراني . أما الجزء الثاني فيشتمل على الأعمال البطولية التي  
يقوم بها حورس أمام النظارة ، فهو يتأزل خصمه علنا . وهذا الجزء في

عاية الروعة من الناحيتين الفنية والسيكولوجية . هذا شاهد يرى إيريس  
الأم تكتم هلعها وغرورها على وحيدتها ، وتشجعه بالأعاني الحماسية ،  
وتشجعه وحيدته ، وتشيد بإقدامه ونفوه ، فترفع روحه المعنوية ،  
ويواصل القتال في ثبات ورياضة جاش . ويصل الصراع إلى الذروة  
عندما يهجم حرس البحر على حورس ، ويقف على ضربه خلفية ،  
ويرتكز بكل ثقله على سبينة حورس ليعرقها ، وعدند لايتأذد إيريس  
نفسها ، فتفتح ميدان القتال ، وتقف إلى جوار أبيها تساعده بكل  
جوارحها ، وتظل تحفره وتشد من أزره إلى أن يقضى على « بوحش  
الكاسر » .

وتنتهي المسرحية مشهد غنائي رائع ، يمثل موكب النصر الذي  
يتصلره حورس وبجانبه إيريس ، أمه ، التي كان لها دور سيكولوجي  
أساسي في تحقيق هذا الانتصار . وكل المسرحيات التي تحدثنا عنها حتى  
الآن هي من النوع الخاد ، الديني أو البطوني ؟ وهي تنتمي إلى العصر  
الرجح من حيث الشكل والمضمون . ولكن هل ظل النص المسرحي  
حيسا في المبدع كما قبل أجيالا ؟ كلا . إن مصر القديمة عرفت الفرق  
للمسرحية المتجولة ، التي كانت تقدم « دراما » بسيطة يفهمها الخاصة  
والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإعجاب عيب . فقد  
أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان بطل مجموعة ضحكة من  
المسرحيات لا يتحلف للمقام تذكرها جميعا . ويمكن أن يقارن حورس هب  
بأنطال « الملاحم » ، والشعب كان معجب ببطلته . يسبب إليه  
الخوارق ، ويستغث به في الشدائد . وقد عُثر في معبد إدفو على نص  
أهداء إلى الإله حورس أحد المعجبين به ، وهو اندعو « بحسب » الذي  
كان يعمل خادما ومساعدًا لأحد المسؤولين المتجولين ، الذين كانوا يقدمون  
عروضهم في الليالين العامة ، وفي القرى ، ويعبون حفلات مسالية  
بالمنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالي عام ٢٠٠٠ ق . م . وهو  
يختلف عن « الأسرار » التي كانت تمثل في المعبد ، ولكنه يبين بنفس  
الفرص ، يعبر في أسلوب شبي بسيط ، خاتم من التعقيد ، عن نفس  
الشعب بإيريس وأوزيريس ، وإصلاحهم لرسالة حورس . ومن هنا  
يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرت بنفس التصور الذي خصص له  
« كتاب الموت » أو عادة التحييط ، فكلاهما كانت في البداية مقصورة على  
الملوك والأمراء . ثم انتقلت إلى العظماء . ثم إلى أعوامهم . وهكذا  
دواليك . إلى أن تحولت إلى بصدعة شعبية يتجر فيها الكهنة وحدهم  
لمنع البركة للمصريين ، وتأميمهم على حياة خالدة في المستقبل ، أي في  
وراء القبر ، كما حدثت في القرون الوسطى بالنسبة لصكوك المعمران ،  
وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتعاويد التي يتجر فيها المشعوذون على  
حساب الدج ، والقياس مع العارق .

وعندما نسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصري الذي عُرف منذ  
الأزل بروح الفكاهة والسخرية ، ظهرت الكوميديا التي تصورت حياة  
الآلهة ومشاكلهم وفقا للحيال الشعبي . ونذكر منها على سبيل المثال  
« معوث حورس » . التي كتبت - على ما يبدو - في عصر الأسره الثانية  
عشرة ( ٢٠٠٠ - ١٧٨٧ ق . م ) . ويحتمل أن أوزيريس يُرسل في  
استدعاء حورس ليساعده في تسير الأمور في العالم الآخر وبجانبه من  
متاورات « ست » التحريية التي لا تنقطع . ولكن حورس لديه في العاء

كذلك تيار آخر «يشكك» في قدرة الآلهة على إصلاح الأمور. وهذه التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين. فريق ينادى بالتمسك بالعصيلة والخلق القوم كي «يصلح الإنسان» الأمور بنصه دوماً انتظار لتدخل الآلهة. وهذه الطائفة المتشورة لم تتردد في التنديد بالإسراف في بناء المقابر وتقديم القرابين التي لاحدوى من وراثتها، ودعت إلى الأحكام بالحقمة والعدل لتخلص من المصائب التي حلت بالبلاد. أما الفريق الآخر فهو ينادى بالتمسك ببلدات الحياة «عطية الآلهة الحق» ولا يمتنى النفس بأخرة أفضل. وقد سحلت بعض هذه الأفكار في الأعالي على غرار تلك التي تقول: «كن سعيداً بأفراح اليوم ولا تحزن» فالمرء لا يأخذ متاعه والذهاب لا يعود؟! !

وعن إذا رجعنا إلى مسرحية «مبعوث حورس» لوجدنا صدى ساحراً هذه الفوضى الاجتماعية والسياسية، والبسطة العسكرية حورس منصرف عن أبيه بأمر ديباء، ومبعوثه مثل هؤلاء «الأدباء» الذين قام عنهم إيبو - ور إسم اعتنوا فجأة على حساب غيرهم، وهؤلاء الموعظين الذين يقومون عظام لا تتناسب معهم. (١١) أما «ست» فقد ظل دائماً أديماً رمزاً للظلم والقحط والفرقة، وهو العدو اللدود لأوزيريس وبنيه هذه هي صورة التي نجدناها هنا في مسرح تلك الحقبة المحلقة من تاريخ مصر. التي برزها شكل أكثر بشاعة في المسرح والمخادف، الذي ظهر في مصر القديمة أيام الاستعمار الآسيري، والآري أو الفارسي. ليس في بيتنا أن نخوض في تفاصيل العرو «الأجنبي» الذي تعرضت له مصر الفرعونية حين بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ - ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (أوزيريس) واستغلال حكام المقاطعات وانعزاف كل منهم عن المصلحة العامة طمع الأجانب في مصر ففسدوا إليها أولاً فرادى وجهاحات صغيرة، واشتكى إيبو - ور من أن الأجانب أصبحوا «مواطنين»، وأهم يتمتعون بمصر أكثر من المصريين. ثم عرأ المكسوس مصر واستفروا فيها مائة وحسب هاماً. وقد حُز على شذرات من بعض المسرحيات المخادفة التي نتاجهم للثلاث أبوفيس الذي اتخذ من ست إلهها وهناك مسرحية هزلية - مأساوية *tragi - comique* سبأها هريوتون وهزيمة أبوفيس، وردت في كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين). وقد أطلق النص على أبوفيس، اسم «إله الظلام» أو «شيطان الظلام». ونعكس المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إسمان وأحد يحوم حول «الأفق الشرق» ليحوم دون ظهور الشمس ولكن سعية الشمس ظهرت فجأة وانفتحت حبالاً على أبوفيس فثقت حركته. وعندئذ حاول أبوفيس أن يدافع عن نفسه، ولكني يجلس من الشرك نقي عن نفسه نعمة كونه «أبوفيس» وتكرار لشخصه و «لن» «علنا» «أبوفيس» كي يتق أهل مركب الشمس في كلامه، ويطلقوا سراحه. ويقول هريوتون إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبوفيس اغتال الجبال مهزوماً أمام «الشمس» ..

وفي عصر الاحتلال الفارسي كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاياها على أنها كانت أشد صراوة وأكثر التزاماً. ويذكر هريوتون ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق. م. «وتدور حول موضوع

الديوي من المسموم ما يكفيه .. كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى، وهو في نفس الوقت حريص على إرضاء أبيه وإجاعة طلبه. لذا يستدعي حورس أحد أعوانه ويعطيه شكله وزينه وبعض قدراته الخارقة، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساندة أبيه في محنته.

وبدأ «المبعوث» رحلته متكرراً في صورة صقر مثل حورس، ولكنه لا يدري كيف يستخدم مقاره وجناحه، ولا كيف يمشي طريقه عبر مملكة الآلهة والموتى. فهو يأتى بحركات غير متسقة، ويسر لنصه بتعليقات تذكرنا بأقوال «شبيه» «معتريون» في مسرحية بلوتس عندما يسحر من نصه. وتصل الملهة إلى القمة عندما يمثل «المبعوث السامي» بين يدي أوزيريس، وعندئذ نلاحظ جهله بالبروتوكول الإلهي، فهو يتقوه بألفاظ نابية. ويعطى لأوزيريس مصالحي «سوقية»، ليعلمه كيف يتعامل مع ست. ويصبح هذا المناوراته ... وعندئذ يصبح النظارة ينصحت، على نحو ما يحدث في المسرحيات الحديثة التي يتكرر فيها المخادف في ربي السيد فتكشف لفته وحركاته عن بيته ومبته. ومن هنا يمكن القول بأن هذه الملهة القديمة استخدمت عدة وسائل من أساليب الإصباح التي ما زالت مستخدمة حتى الآن، والتي تنبع من الحوار، والزنى، والحركة، و«التناقض» الصارخ بين الشخصية والدور الذي تؤديه. هذا إلى جانب استنادها إلى حقيقة سيكولوجية أزلية وهي أن المظهر لا يمكن أن يخفى المهر، وأنه حيناً يحاول الإنسان أن يخدع الآخرين بمظهر يراق، فلا بد أن يسقط المقناع يوماً فيمتضح أمره، ويصبح هرؤة يستحق الإزدراء. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعوني يرجحون أن تكون هذه للمسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة. غير أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك، فمن المعروف أن الملهة تزدهر بشكل عام عندما يفتقر الشعور الديني وتضعف السلطة الحاكمة، وهذا ما حدث في مصر في الحقبة التي تلت انبثاق الأسرة السادسة وامتدت حتى الأسرة الثانية عشرة. فقد ساءت أحوال البلاد في نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة، وتلاحقت أسرات هزيلة لم تعمر طويلاً، وفقرت شوكة حكام الأقاليم، وعنت العوضى في كل أنحاء البلاد، وتفشت الأمراض والمخافة، فكفر الناس بالآلهة وبالملك ونفوس والأخلاق. وقد عبر الأدب عن ذلك كله والصيوص التي عثر عليها كاملة أو متورة تثبت هذا القول

«الفلاح الفصيح» يشكو من سوء الحال وينادى أوزيريس ليبيط من عبائه بمصلح الأمور، في ذلك العهد الذي اصطلاح اللورغون على تسميته «عصر الفوضى الأول»، و«عهد الانتقال الأول». ونجد نصاً لمعركة لدى «الكاره للحياة»، الذي يجري حواراً مع نفسه، ويسعى إلى نهضيل الموت على حياة لم تعد تعرف الاستقرار لولا الأمن لولا سلام.

وأيا كان الأمر فقد ظهرت تيارات فكرية متعارضة عبر عنها الأدب. فهذه طائفة قبيحة تنادى بالتمسك بالدين والخلق القوم، ونبيب بالملك أن يشعر بالآلام المرعية، وينفذ وصية حورس وأوزيريس، ويعيد للقانون سيادته. ويضع حداً للرشوة والسرقات وغير ذلك من اللأسي التي يشكو منها «الفلاح الفصيح». والتي تجعل «نسو» يكره الحياة. وقد ظهر

واحد هو «عودة ست» ، والمقصود به هنا «القيز» الفحل البعص الذي أغار على مصر مجنود عاثوا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ، ضد الآلهة وضد البشر. وهذه المسرحيات لشعبية المائدة كانت تمثل في الميادين العامة ، وعصرها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا في هذه المسرحيات التي كان يصب فيها جام عصب على المستعمر العاشم ، ويخص بها المصريين على مناعتهم . وقد ذكر فريوتون مقتطعات من إحدى هذه المسرحيات التي يحاطب فيها الكورس «ست» وهو إما يسي في الواقع قبير

«أنت يامن شبة على القتال ولتكنك الجريمة  
أنت يامن مخرج على الطريق السوي  
يامن يمشق الحرب ، وبعد الموضي  
ويرفض احترام من هو أكبر منه  
أنت يامن يخلق الكوارث ، يمشق الاضطراب  
يدافع من عدائك لأبائك وأجنادك  
أنت يامن ينتك القانون ، ويصرف تصرف المصوص  
دائما على استعداد للقتل والنهب والاختصاب  
أنت للجريمة سيد ، وللأفراء إمام  
ولقطع الطريق المائدة الهام ١ .

ثم نفص بحكمة الآلهة بطرد ست من مصر لوصي روح يا عليه  
اللغة ، ثم يخرج «ست» ، أو بالأحرى الملك الأجبي الغاري ، من  
المسرح ، يشبه الجمهور كله بصيحات الندى والوحدة

«سنطردك شر طردة إلى آسيا بلادك  
مصر لن تخرج من طاعة حورس ، بل إنها ستقاتلك  
ولسوف تلحق ما التزلت يدك  
إلى النار ، إلى النار ، وبس القرار ١ .

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة لتعبئة الجماهير ، وبث روح

المقاومة ، وإثارة الحمية للحدود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصري القديم وُلد في المعبد ، وعاش على الأسطورة الأدبية ، ولكن هذه الأسطورة غسها عت وتشبت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح قنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التي عرفها مصر ، من رقص وعناء ، إلى موسيقى وإثد وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سباقا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية واخذع العية ، وابتصر السيكولوجية ، فلم يقتصر دوره على إعطاء المتعة الجاهلية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وغوية هادفة . ساعد الكهنة في إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما ساءت الأمور حمده إلى النقد الساخر ليزر البعض ، ويحذف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين براثن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحول إلى هاتف ييبب بالمصريين أن يهبوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقفا واحد ، وبدا حديدية واحدة ، تلقى بالمستعمر الأجبي ل «النار» ...

وإذا كان للمسرح قد وثق مع الأساطير الوثنية عندما زلت الأديان السماوية فإن بعض مظاهره ما زالت حية بينما تتحدى لزم الرقصات الجماعية ، الأغاني والمواويل الشعبية ، الكورال ، فن الإيماء ، وحتى قصة إيزيس وأوديريس ما زالت تُروى وتُمثل ولكن بأسلوب مختلف وأنماذ معاصرة .

عندما احتفى للمسرح من مصر ، لم يتلاش من الوجود ، بل إنه ، كالآله الشمس ، احتجب من سماتنا ليظهر في أفق آخر ، وظل قائما دعرا ، قادرا على التأقلم مع كل المثارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادي النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، عهد لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيد فننا مصريا أصيلا ، يسع من أعماقنا ، ويعبر عن مشاعرنا ، ويؤدى ، كما فعل في الماضي السحيق ، رسالة ترفيحية ، خطبة ، وطنية ، ثقافية ، نحن في أمس الحاجة إليها ١٩ .

## • هوامش

- (١) Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.L. Barrault, no de November 1960.
- (٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, éd. M. U., no 147, 1968.
- (٣) للحصول على مزيد من المعلومات في هذا الشأن انظر :  
E. Drioton : Pages d'Égyptologie, Maisonneuve, Paris 1957  
E. Drioton : La Plus Ancienne Pièce du Théâtre Égyptien, in Revue du Caire, no 236, Avril 1960.
- (٤) E. Drioton : Les Maximes de Ptah Hotep, Fribourg, 1916.
- (٥) M. Meyer : The Oldest Books in the World, New York 1960
- (٦) Balthus : La Quête d'Ida, éd. Poésie, Paris 1967.
- ترجمة د هيام أبو الحب - إثر على يزي ، تحت الطبع باللغة المصرية العامة للكتاب
- (٧) انظر نفس المرجع السابق
- (٨) بلوتارك : De Iside - ليرسون ، L'Esprit
- The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Copenhagen, 1961
- W. Budge, The Gods of Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, London 1904.
- ملف حى - أساطير مصرية ، مجلة القرا
- (٩) سليم حسن - الأدب المصري القديم أو أدب الفرقة ، مجلة الثقافة المصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ - ١١٥
- (١٠) E. Drioton : Pages d'Égyptologie, P. 137.
- (١١) انظر المرجع رقم (١) - فريوتون «مسرح مصر القديمة»
- (١٢) انظر المرجع السابق
- (١٣) بالنسبة لكل المرحه الخاص بالاضطراب الاجتماعي والسياسي والفكري ونمو الأدب معه ، انظر د نجيب ميخائيل - مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ص ١٠١ ومايلي
- (١٤) نفس المرجع ص ١١١
- (١٥) قنا بترجمة هذا الاختصاص من النص العرسى

# خيال الظل

## مصرع العصور الوسطى الإسلامية

«خيال الظل» فن قديم لربط بالشرق من حيث المكان، وارتبط بالوعظ والتصميم من حيث الوظيفة. بصرف النظر عن أدوات التخيل التي يقدم بها الخيال مشاهدته المصورة - سواء أكانت الدمي أم قصاصات الكرتون أو الحائط أو الخشب، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلق على جسم يبدو ظله على مكان ما - كالشاشة مثلا - ليس بعيدا عن تصور الإنسان. بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل. وليس بعيد عن هذا التصور ما تقدمه «الغلاطون» في تشبيه المستمد من «أوهام الكهف» الذي أيد به نظريته في «الظل». فليس غريب إذن أن يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته. وأن يتخصص فيه «المهايدون» في مختلف العصور. ليعا للوظيفة المطلوبة منه. فقد بدأ تعليميا، وانتهى مسليا. وقد كان كل عصر يقرر لنفسه و«خيال الظل» الوظيفة الحالية الملائمة. على أنه وليس من الضروري أن يضع مفهوم التصميم والتنسيق في طرفين متناقضين. فإن التعارض بينهما لم يكن موجودا دائما. كما أنه لن يكون دائما موجودا<sup>(١)</sup>. لذلك لم يتحلل فن «خيال الظل» عن طبيعته. بل أضاف إليها عصر التنوير. أما انحراف خيال الظل في عصر المرافيق نحو تصوير المشاهد الحسية. فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة. طرعت هذا الفن، نظرا لسهولة أدوات عمله، لتلبية مطالب خاصة تتعلق باتمة وجدها.

### مدحت الجيار

المرضى في المستشفيات، ولإضحاك الحفود في ثكناتهم<sup>(٢)</sup>، بل كان القاطمون يشعرون قصورهم للناس في يوم يعين لذلك من أن إلى آخر، لكي يشاهدوا المهيدين يلعبون خيال الظل. ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصري منذ ذلك والاحتكاك المستمر بين فن التخيل والناس في ذلك العصر، كما هذا الفن وازدهر، وضبط موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذي وفد إليه، حتى تبنوا الفن العام لقيام فن «خيال الظل» بعلام الدوق المصري خاصة

• • •

نقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربي بأدواته نفسها. بل انتمت بعض «المدونات» معه إلى الشرق العربي أيضا. وأصبحت عناصرها تحكي، واقدم إشارة إلى هذا الفن في برائنا هي ما روى عن حمزة ذي أرمه الواحد من أصحابه كان قد توجهه بأن يخرج أم ذي برمة في «الحبابة» ومعنى هذا أن حبان انطلق قد عرف في المنطقة العربية منذ قديم الأزل المصري، وإن كان حصل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استعصوبة. ولم يكن منتشرًا بين الناس كافة. وفي عصر ما عصى ازدهر هذا الفن، إذ كان القاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد. وكذلك أراد القاطميون أن يتوددوا إلى المصريين لبشرهم بهم أفكارهم ومحبوبها إليهم. وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل. «فلا غرو عظمى فن خيال الظل في عصر القاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالًا شديدًا جدًا. وبلغ من رعاية القاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المسخر أنهم كانوا يتأجروهم للترفيه عن

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ)، ووجد «ابن دبايل» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفًا من التتار، بكل ما يجمعه من نادرة شعرية والعقلية التوجيه في نفس الوقت الذي نجده فيه العصر المملوكي إلى الفن التشكيلي. خصوصًا العبارة والزخرفة، وقل دور الشعراء واد دور



القاص . وقد واثق ذلك إبداع الشعب للشعر الشعبي التي رسم بها صورة لبطنه المسلم المخلص ، في الوقت الذي عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك . « والشكوى تسلم إلى النقد ، وإذا اجتمع النقد والحرف ، نبشت الفكاهة الساخرة أو النكتة الطيرة وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سيلها إلى الأدب العربي في عصر المماليك »<sup>(١)</sup> . وبذلك لمحتى المبدع خلف القرمرة أخرى ، هكذا اختفى سلمه القصص وراء « الأمثلة » ، اختفى هذا وراء التورية والسخرية . فنتج الأدب إلى الوصف السطحي والرصد القوتوعراقى ، وأصبحت السخرية في إظهار التزاع ، وفي الإتيان بالجناس والتورية والطلاق والموسيقى المصطنعة .

١ - في هذا الجو فذم « ابن فانيال » أرقى « بابات » في تاريخ مسرح خيال الظل العربي ، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية ، واستطاع أن يحقق إنجازا في إخراج نص لفن خيال الظل . ولقد كان لهذا النص طسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره . ولقد صنف أودويس حين قال إن « مسرح خيال الظل مجلس مدتهش اكتشف الأساس الذي ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان »<sup>(٢)</sup> .

٢ - ومسرح خيال الظل يتنقل في « بابة » ( نص ) يتبعها المخابي على الشاشة البيضاء أمام النظارة . والبابة ( النص ) هي الأصل الذي يحرك الخيال شعوره على أساسه . ويختلف الموضوعات المتعاقبة بين كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع . وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البابات ، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالي ثمانمائة عشرة بابة هي : أبو جحر ، الأولاد ، لعبة القناص ، التياترو ، السحاب ، الساحر ( بابة صينية ) ، الحجة ، حرب السودان ، حرب العجم ، الحمام ، الشول ، الشيخ مجسم ، الشيخ طالع وجاريته السر المكنون . طيف الخيال ، المعجائب ، عجيب وغريب . علم وقادير ، الفهرة ، الختم والشماع الشيم »<sup>(٣)</sup> . ولقد تعددت مصادر البابات<sup>(٤)</sup> ، فمنها ما نشر مباشرة له ، ومنها ما وجدت الإشارة إليه وضاع عنه . ومنها ما نشر كاملا ، سواء في مصر أو في أوروبا . وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق « بابات » ابن دابيل ، وأشار الدكتور فراد حسن على إلى مادة نعه « السحاب » حيث عرض ملخصا لها في كتابه « قصصنا الشعبي » . كما عرض لعبة المنار في نفس الكتاب . وكذلك عرض الدكتور محمد كامل حمدي لعبة « الشيخ طالع وجاريته السر المكنون » . ولانسى في هذا المقام جهد المصنفين « بول كالا » ، و « جورج يعقوب » في جمع بعض بابات ونشرها

وهذه البابات الثمان عشرة نمت على المستوى الزمني ، من القرن الثاني الهجري حتى القرن الرابع عشر الهجري تقريبا . وهو التاريخ الذي يرجع إليه آخر بابات التي راها « أحمد تيمور » والدكتور عبد الحميد يوسف

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المهايلون جيلا بعد جيل . لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة . وقد ظهر بعد ابن دابيل طائفة من المحاسن الذين ربطوا بواجه للتلق فكانوا يعمرون في موضوعات باباتهم بترانيم ودوق المصير ، أو دوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من « خيال الظل » ، قدم البابات التي تعالج

موضوعات الجنس ، أو التي تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة ، هرويا من سيطرة النظرة الدينية الشككية التي كانت سائدة طوال العصور التي ظهر فيها خيال الظل . وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المهدرات . ومن الواضح أن كل ذلك كان هرويا من واقع الحياة في العصور الوسطى ، وبخاصة في مرحلة قيام دولة المماليك الأولى ( ٦٤٨ هـ - ٧٧٤ هـ ) . فقد « اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ - مظهرا - على أمور الدين ، ورعاية أوامره وتواحيه أمام الناس » وجماعة العلماء والمعلماء ، فأظهروا التشدد في تطبيق حدود الشرع ، ومحاربة الممارجين بصورة لا يقرها الشرع منه ، كما اهتموا اهتماما بالغاً ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التي تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة ، وأسرفوا في تشييدها ، وصرفوا عليها ببذخ ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة ، وتنافسوا في ذلك ، على حساب الرعية ، غير مباليين بزيادة الضرائب والمكوس ، وارتكاب المظالم في سبيل تحصيل الأموال »<sup>(٥)</sup> . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها ، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة ، التي تمثل التناقض بين ما يقال وما يمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية . وقد اشتد طغيان الحاكم المتبرع بالإسلام في إبان الحكم العثاني ومماليكه وانكشاريته لها بعد ، وكان الإنسان هو الصفة الأولى لهذا التناقض اتحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبيئة الشعب الذي انفصل عنها على مدى حقب طويلة . والذي ابدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية . وجرع نفسه وسبه ترويح يتنفس من خلالها . ويعبر فيها حافاته ووقته

وفي هذا الإطار يمكننا أن نهم طبيعة الموقف المزدوج في « بابات » خيال الظل . الذي يجمع بين المحزن والتوبة . ففي الوقت الذي تعرض فيه لحرافيش المجتمع في غيبهم ومحوسهم ، كانت تنتهي بالتوبة والاستعفاء . حتى تفلت من طائلة القانون المملوكي . ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس . فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف بداهتهم وتناقض مواقفهم مع أصنامهم ، كما في بابة « الشيخ طالع وجاريته السر المكنون » ، وكما سمرى في بابة « عجيب وغريب » لابن فانيال . ولارتبطت بابات بالشعب الف المهايلون بابات يشاركون بها في الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية ، كالأزواج أو الميلاد . وكانوا يعرضونها في الأماكن العامة . خصوصا المقاهي ، وأحيانا في بيوت الأضياف . ومن هذه البابات بابة كانت تمثل حوالا مع لبال ، هي « علم وقادير » ، التي تعالج موضوع الزواج . وتمثل مراحته حتى يتم . وكانت هذه البانة بصفة خاصة تنمو مع مرد الزمن . حيث كان محاسن يصيرون إليها خصوصا وشخصيات جديدة يرون أنه قرسه في روح الشعب المصري . وكان العرض يشمل على عدد من الأجزاء . وكان الجزء الأول والأساسي هو « علم وقادير » . يليه بانة « سمير » ، لعبة الحمام . تصور احتفالات الناس بالموسيقى واللعبة . ثم يقصص عب بانة أخرى سموها « لعبة التياترو » . ونجد ، كما نلاحظ ، مصطلح « التياترو » الذي يؤكد استمرار هذا الفن حتى صهر المسرح في وقت متاخر وانه عاصر حيا إلى حد ما مع مذبات مسرح حتى بلاشي حد



هم . ومن ثم كانت الفلسفة العامة للعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن ، وإحياء ما اندثر منه خلال طغيان القصيدة ، فأردوح - عند هذا المفهوم - وتلارم والتجليل والتجليل ، فكما كان المثل يقتصرون العكرة ويقربها للأذهان ، ويقدمها تقديمًا حسيًا للمتلقي في إطار الصورة البلاغية في الشعر ، والحكاية المأدبة في القصة ، وكليهما ودمته وانثرث المنحى كله . كان خيال الظل يقدم نفس الشيء بأسلوب نمر لتشكيك المعروف عند ذلك ، ليصبح لونا من تمثيل الحقائق والأفكار . وهو يحكم نسبه . يقود إلى التفكير في الدور الذي يلعبه الخيال وتقوم به الصفة . وليست (الهائلة) في النهاية سوى صفة أخرى للتجليل تطلق على مجال لا يختلف كيميًا . إنها عملية إسقام بوقائع واحداث وأشخاص<sup>(١١)</sup> . ومعنى ذلك أن الشخصيات والرموز المنتشرة في بابات خيال الظل هي أدوات توازي الأدوات اللغوية الصارفة عند الشاعر وصاحب المقدمة والفاصل .

ومرى «ابن دانيال» يقرر في البابة الأولى «طيف الخيال» أن ما يقدمه «بديع المثال» يعنى بالحقيقة ذلك الخيال<sup>(١٢)</sup> . وأنه «لكل شخص مثال . ونحت كل خيال حقيقة»<sup>(١٣)</sup> . أى إن ما يقدمه في خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الخيالي فيتحول الشخصيات إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الخيالي . ولأن لكل شخص (حس - شخصية) - على هذا - رمز فكري . وتكرس الحقيقة - بمفهومها الأخلاقي - تحت هذه الأمثلة والشخصيات والرموز . لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها . كما أن التحويلات الحادثة في عظم شخصية باني من قبيل تكبير المثال . وتكبير المأدبة . لسد عن المذمة ومثرب من المصداقة . ومعنى ذلك أن الهائلة الطليقة نوحه بسوك بهريفة كثر تأثيرا على المتلقي وبالكلى فهو يدع المخرج إلى عملية مقايضة (ترجييع) عبر وافية ، عندما يقرن الموضوع بما هو أصبح منه أو يحصل . يمدد معها أطوار إلى التجليل<sup>(١٤)</sup> وترتبط هذه الوظيفة بوجعية بدرا ما كما حددها رسطو في محاكاة السلوك والطبيعة . وحيال الظل - عندئذ - شأنه شأن التصوير المأدبة ولا يهدف إلى نقل الواقع كما هو . وإنما يهدف إلى تخيله ، أى إلى نقل صورة متحركة هي الواقع ، توحى به وبما يتجاوزه في آراء<sup>(١٥)</sup> .

وستطرح بعد ذلك بـ مدرس خيال الظل على أنه «أمثلة» توارى هذا جباها ، جباها ، حده المتمع من خلال علاقه الخاصة ومعاملة . وحددته «خبرة الجاهلية للمجتمع العربي الإسلامي من قبل . من خلال مثل أعلى توجه إليه هذه الخبرة الجاهلية . لأن «المثل الأعلى الخيالي للجماعة (يترجى) إلى تحديد الخبرة الجاهلية الدائمة القردة في مجاء انشاء التقاليد»<sup>(١٦)</sup> أو يتجه إلى السبب الأم المتولد عنها .

### البنية الجاهلية لبابات الظلية :

يقصر الدراسة الجاهلية - هنا - على بابات «ابن دانيال» لاعتبارات كثيرة ، في مقدمتها أنها أرق ما وصل إلينا من بابات ، يعنى تمثل العصر المملوكى ومجاوره في آن ، كما أنها تكشف عن رؤية تامة خلال البابات الثلاثة «طيف الخيال» - عجيب وغريب ، التيم والفتاح اليتيم - كاشفة عن أسلوب العصر ومزجه الأدبية السائدة . وفي حين مركز البابات

«عبر الدنيائية» على الموضوع وحده ، حمل «ابن دانيال» رسالته التأنيب الظلي بعدما جهت البابات ، وأصبح خيال الظل وقد حثه الأسماح . وثأت عنه ، لتكراره . الصاع<sup>(١٧)</sup> . ولذلك يقول «ابن دانيال» المنطق : «صحت لك من بابات الخجون ، والأدب العاد لا اللون»<sup>(١٨)</sup>

تشكل البنية الظلية . من «تمتات» خاصة عليها مدح في كل ربه على حدة . في البابات الثلاثة . على الرغم من اختلاف الموضوعات التي يعالجها في كل واحدة وهذه تمتات مرتبطة - في رعب - بالخصبة الوعظية في هيكلها لعدم . حيث نجد التجليل «المؤرخون» للبابة كالألى

- مقدمة أثرية تشمل : الحمد ، والثناء . وبصلة على النوى . ثم الدخول في الموضوع
- سيطرة الصوت الواحد على النص وسدده بخور
- خيل متلق يسأل وجاب عن سؤاله . كما كان يفعل بهيمة صده الإجابة عن الأسئلة المنحبة من جانب لقارى . وكما يتجلى الخطاب مؤالا من الخاصرين دوى بـ بطقر به
- انحطاط المباشر للمتلقى ومحاولة إشراكه أحيانا .
- الاستشهاد بالشعر والثرث الإسلامى (القرآن - الحديث)
- سيطرة الحس الوصل التفريرى .
- كل شخصية تبدأ الحوار ، تبدأ كلامها وتغتمه بالصلاة والتسليم .
- وصف التلقى بالماور والدعاء له .
- تنتهى البابة دائما بالقوة والاستعمار ، وطيب الرحمة بسجج لدى بعيد الإنسان كيوم ولدته أمه ، طاهرا من كل دنوبه القدينة - كما اخبرنا الحديث الشريف .

ويتكرر هذا البناء بنفس التيمات في كل رابة . وبسبب ذلك بعرب ، فقد كان هذا العصر عصر الخطاب السياسية والأدبية . وعصر الحروب المقدسة . وانتصارات الظاهر بيرس ، وسيطرة الوعظ على الساحل وحلفات العلم . بل كان لوعظ عندئذ بعمة سائدة في كل الموضوعات ، يتميز بالمباشرة في التعمير والخطاب ، وباللعب بالألفاظ (الحناس - الطاق - الثورية) واحتياط لحرس التوسيق عند تشكيل العبارة حتى يجذب السامع - كما سبق

وبالإضافة إلى هذه «التمتات» التي حافظت عليها «البنية» الجاهلية للبناء . هناك خصوصية في التشكيل الجاهلي لكل ربه على حدة . فرصة معالجة الموضوعات المختبة . وطقات حديد على بحريث شخصيه . ومحاولة جذب المتلقى وإشراكه . وقد كان المتلقى ذا تأثير مردوح فهو من - ناحية - إشاع جو الحس والعزيمة . ومن ناحية ثانية . حول النص إلى خطاب مباشر له . بوصفه المستهلك المباشر لسنة . وعنده يعتمد مورد المؤلف والتجليل ، على نحو حط مانص في سبيل إرضاء هذا المستهلك ، على نحو ما تفعل المسارح اليوم

في البابة الأولى «طيف الخيال» يركز المؤلف على أهداف من تأنيب البابات ، والمصحح للتع في ذلك . ووظيفته الاجتماعية ، كما نجح من

الباب إجابة لطلب المثالي ، ووعيته في الارتجاع مستوى النص . وتبدأ  
وفاة الله تحدث الأمير وصال عن معاناته ، وما حدث له قبل أن  
يعبر الروح والتموه . وصلته في «الخاطبة» «القودة» وروحها «الشبح  
النفس»

وتنتهي الباب بالثوية وطلب الخيال . ونظرا لوجود «حكاية» بها  
النفس بعد تمت هذه الله بعض لشاهد الخوارية في حين قدمت  
الأسئلة الأخرى هذا الخيال الخوارية .

وتعرض «خيال الخيال» لشخصيات عالية المقام في المجتمع . كان  
من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج : فالأمير وصال ، جدي مملوكي  
مع سار . استطاع بنموه أن يعرض في مغامرات غير أخلاقية .  
تعرض الله تفصيلا . وفي هذا هجوم مقع على شريعة الطود اليهودي  
الذي كبر محبوب في مصر هاددا في ذلك الوقت

ويعرض ابن دانيال لشخصيات «الحكيم» «الطيب» «والمأدون» .  
والخاطبة . وروحها . والشاعر . والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال  
وتتجه كل الشخصيات إلى حل أخلاقي . يعكس طبيعة الصراع بين  
القطبين التقليديين (الخير والشر) . حيث يتنصر الشرقي بديهة ويتقهر  
الخير . لكن يبرز لأنه المدام . ولأنه الحل الرصيف نظرا لتكوين المجتمع  
وتراثه الديني ونظرة الأخلاقية . نحن نرى تجاه طيف الخيال والأمير  
وصال إلى التوبة والصالح . وموت الخاطبة القودة على يد الحكيم ك  
ينال العقاب السريع الشيخ المعاصي زوج الخاطبة . وفي نهاية الباب نسمع  
لأمير وملا حاض طيف الخيال قائلا : «يا ناسي يا طيف الخيال ،  
ما بقي إلا الارتحال ، قد عرمت على الحجار ، وحرحت بالحقيقة من  
الحجاز . ولقد كنت لعل هذه الأنعام . تجاه رمزم والمقام ، وبوت ريرة  
سيد الأنعام . صلى الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلني نصب عينك ،  
وهذا فراق بيني وبينك»<sup>١٢٢</sup>

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير وشر . على الرغم من  
ندرة الحوار . ولأن الصراع نتيجة الحركة بين متالحصين . فهو يرمز عن  
درامية النص . دون أن يؤكد مسرحيته (إذا قمنا المسرحية بحفاس  
المسرحية العربية . والسبب في هذا أن الموقف الدرامي لا يتحقق في  
الأدب المسرحي وحده ، بل إنه ليتحقق في كل أدب ، إذ هو موقف  
اصلي في الإدراك الخيالي للعالم)<sup>١٢٣</sup> . وطيف الخيال يعكس طبيعة  
الصراع الأخلاقي .

ونفس هذه الثنائية الصدية نجد رسم الشخصيات عند ابن  
دانيال ، في طيف الخيال . هي تبدأ لحظة . وتنتهي ثانية . وتحمل  
صفات عكس وطبيعتها . فالشيخ فاسق ، والخاطبة قزاة ، والأمير  
حاطي . بالإضافة إلى الثنائية الصدية التي نجت في استخدام لنقاد  
والضائق والمقابلة كثيرا في النص .

ومن الواضح أن الباب - هنا تعرض هؤلاء جميعا ، وتعمل عن  
عربهم ، وبيان تناقضاتهم . وتتجه هذه إليه الحماية إلى رؤية المدع  
القضية التي تعري عيوب المجتمع في محاولة لإصلاحها . وكان ذلك وراء  
اختيار هذه الأمثال من الشخصية ، ووراء طريقة تحريك الحدث داخل  
النص .





ويم يهده البية الخزم الاول من رؤيه «ابن دانيال» واضحة - حين  
عرض هذه الشريعة الاجتماعية - بذلك فهو متغل في انماة ناله لإكمال  
هذه الرؤيه - فيعمل المحدث إلى شريعة اجتماعه ذب - بحكم وجهها آخر  
من مشاكل المجتمع المصري في عصر حديث - هو وجه لأقتصادي -  
لدى وضع بدوره في البية الأولى في قومه  
نرجسته طيف الخيال الذي  
حكى هلالا طالعا باحدث  
مذاهب الفصل به جمه  
فستفوه سادن بالذهب

وعرض في انماة الشابة «عجيب وعريب» - مدحه عتار -  
«ماشيت عن نفسه عيش و انقوة على حد سوء» - ذكرى بين - حتى  
دين - وساحر - مفرق - بقول «مشاهد» - بين شخصيت  
يعيش على هامش حبه - لكنها مأذة في فكر المجتمع - وقد - على  
سبوه - بسطه - وسبب عامه من مروض قبيحة

ويعكس ابن دانيال في هذه البية «احوال الغريا» - المختلج من  
الادبا - الأخرين بهذا الشأن المتكلمين بلغة الشيخ سنان -  
«تشييع سانس» - ويركز على دوى «محب» - مدحه - «موز» - لايقه  
عنه ديل عمن - فيصدقها العوام ويعتمدون على المنسب سانس  
حل مشكلاتهم - والشوة مستقبهم - في «دمر» - فقد جمت  
موارده الاقتصادية - سبب مشاحنات الهالك «يلجأ» -  
يق من يستمطر وابله - ولامن يرجي - تأيله - وأينا الخيلة عليهم -  
ولا اطاحة إليهم - وتركنا العمل - وملنا إلى الراحة والكلل - وانفردنا  
بتدبير الخيل لظنونا ادعى معرفة الكيمياء - وقارة اكتب على الشقف  
بدهاب ماء البحر - وادعى الحكم على ملوك اخان -  
بأمرهم كبيرهم قائلا «وانصبوا الشابة على العباد»

ولا يخفى ما ان الشخصوس تتحدث سنان «الراوى» - الشيخ  
على - ونستقدم في نفس المؤلف «ابن دانيال» - وشب - لارمه  
لاقتصادية إلى عاشها هؤلاء الخرافيش في ديت -

ومن ناحية ثانية اتاح تعدد الشخصيات (مع احتفاء الخوار) -  
«استقاء» قدحلات «الريس على» - توصل حركات الشعب والاعجب  
حتى تنهى من دور هذا اتاح ذلك تعرضه سنان بهود - عديل -  
قدوته على عرض فائقة كثره حد - هي :

عريب الساساني احتال  
عجيب الدين الواعظ المناق  
حويس - ملاعب الحيات والثعابين  
عسيلة المعاجبي  
بانه العشاب : بالما الاعشاب الطية والمعاجين  
مقدام الآسى - اخلاق  
حسون المورون - لاعب الاكروبات  
شمعون المشهود : الخاوى خفيف اليد

حلال النجم قارى الطالع  
عواد القرامطى بائع الحجاب والخرز  
شبل المساع مروض الاسود  
مبارك الصيال : مروض القبلة  
ابو العجب - لاعب باحدى  
ابو الققط : مروض الفار والققط  
زغير الكلوى مدرب الكلاب  
ابو الوحوش مدرب الدبة  
باتو - المولوحست السوداء  
شدقم اللاع بائع السيوف  
ميمون القراد - مرفص القرد  
وثاب البختيارى - البهلوان  
جراح النيل - المشهود  
جهاد - صاحب المشاعل والنار  
عصاف الحادى جمال

بذلك حم كل شخصية من هؤلاء حبيب مضرب بقطه - حتى  
عجيب الدين بوعه برزق حدد عصبه سكين يرى به لا قلام - و  
بقبصر - و حتى حديل يسبح به الوجه - ويظهر مصصح  
التسول - على ساد شعور المشهود - «قل يا معلم اضمى نظر  
الكروم .. هات ولا عار على من ابطا - واحلف على من اعطى»  
وعلى ساد هلال النجم - فهذا ما دل عليه الطالع المحروس - فاكرم  
الطالع ولوباربع فلوس - «وقول (القردان) «ياسراة الناس» - ارحموا  
من ررقه على يد هذا القرد - وهذا السناس - على ساد جمال  
مشعل

- هات أعلف الله عليك بالمعنا المذل  
جدى عا وعنتى حق مولاي على

حتى يصل المطلب والتسول إلى قمة الانبياء على ساد عصاف  
حرب - من مديده إلى معروف - ولو عيط صوف - أو يكف من  
الشعر - في علف هذا البحر - ررقه الله في هذا العام - الطبع إلى بيته  
الخرا - زربارة قبر النى عليه الفضل الصلاة والسلام -

وسبق هذا لإحرج من كل شخصيات سانه على غريب «معه» -  
عن حصى ذب - تعدد شرحه - منه من جلى سانس  
رباب الذى منى - و «ابن دانيال» - بعض هذه سانه حى حيسه  
شبه عسره - ويبدو ذلك في حوه في ختام سانه

ربانى ومحمدى وسالى وهى  
عريب عريب عريب عريب

وهذا كتاب من ثروعه المدح والراوى في تشبيه على سانه لا حوى

وسخط السلاطين»<sup>(٣٢)</sup> وفي باية «المقيم» يقول :

أهلاً وسهلاً بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك  
أني بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل الهالك  
رأيت إذ يسر من فيه كأنه الصالح بن دريك

ويجد ابن دانيال يوحى السحرية المرة في النقد السياسي ، حين يقرن الاستعانة من الشياطين ومن سخط السلاطين ، في سياق ماكر لا يحاسب عليه ، وفي الأبيات يأتي بالصعاليك والهايك والصالح بن دريك في سياق واحد ، تفهم دلالاته على الوحيين السيئ والحسن ، هروبا من السلطة السياسية وبقائه

وعلى المستوى الديني الاجتماعي ينقد ابن دانيال رجال الدين في مظاهرهم التكادبة ، وخاصة حين يدعو عجيب الدين المبر ويعط الناس في حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه وبغائه ، وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله ، المفرط في جوهره . وقد أشاع روح التواكل بين الناس ، حتى إن الخرايش «عرفوا سر الخشيش» . لا هم ذاقوا لها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل»<sup>(٣٣)</sup> ويكتمل النقد الاجتماعي - كما ذكرنا - باستعراض حالة هؤلاء بفراء

ومع إشاعة جو الخس ، وتعمية قاع المدينة والقاهرة ، نجد المؤلف يحكى نفسه بالزنا ، حين يتحد من أسلوب الخفية والوعظ (السائد) هيكلًا لبائنه . وحين يقرن الأشياء المقرزة بالتوبة وأخرج ليتخلص من مضطهاد رجال السياسة ورجال الدين المبطلين على تشكيل العقيدة العربية في ذلك الزمان .

### الأسلوب والطرز (اللغة)

لا يقتصر خيال الظل في جذب المتلقي على الهائلة ، والجس . بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص ، مبر العصر كله ، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوي بالألفاظ ، من خلال السجع ، والجناس ، والتهذيب ، والتورية . واختيار الألفاظ ذات الجرس ، الذي يشد الأذن ، فيصير المتعة الأدبية إلى متعة «الفرجة» . ويراهي المؤلف في نفس الوقت نوعاً للتلقي ، فتجد العابة محتلطة بالقصص أحياناً كثيرة ، ويستخدم ألقاباً أصحبه يحاكي بها الواقع أحياناً أخرى بما يشي بالحو الشعبي ، الذي ترك آثاره في تراكم الصفات ، والاستعانة من القص الشعبي . ذلك أن «القهوة المصرية القصصية» هي التي كانت تستخدم لأغنى خيال الظل ، وفي الأغلب الأعم . فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هي التي تعمها...<sup>(٣٤)</sup> يصر لنا المزج المتعمد بين الدمية والمضحى ، وبأن كانت الدمية تأتي في الحوار صط . وقد جاءت في السرد فيها تالي محاكاة للهجة اعصبيه . أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يصر أيضاً وجود الألفاظ والصيغ المصرية العربية

وتسحه البنية الأسلوبية في البابات إلى وظيفة مهمة ، هي إبراز الواقع المتناقض . هذا خلق الصداق والمعاينة على أسلوب الدماء كله . ليقل الواقع ، ويعبره . ويعكس في الوقت نفسه - عطا أسلوبيا سائداً يقول ابن دانيال - «وفي المنزل راحة من كلال الحد ، والحسن يظهر المعد ، وقد يمل الملح ، وعجب القبيح ..»<sup>(٣٥)</sup> وهو يستخدم السجع

من حولت نسبة إلى مشاهد متصلة (خمسة وعشرين مشهداً) تبرهن على قدره الخيال . وقد اختفى الحوار مهائياً هنا . وحين يستعان بصوت راوي لأحداث حوار . بل يربط المشاهد بتعليق سريع . والصراع صعب جد . فلا دراسة في هذه البابة ، بل هي رصد لشرخ اجتماعية بناءً حاد كما بناء حال المؤلف

وتغيرت هذه البنية بالهجوم على الوعاظ ، كرمز لرجال الدين . ولكن المؤلف يتعمق وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث ، وطلب المغفرة في الختام . حتى لا يستعدي السخطان ورجال الدين عليه . وتعد بابة عجيب وعريب أقرب البابات إلى روح بطل المقام (المعرب . المختال) على لقمة العيش

أما البابة الثالثة «المقيم والصالح المقيم» فتكمل رؤيته التكاثر العالية نفسه ونقدم حيث نكمل ثلاثه ضيف الخيال . عارضة لقصة حب شديدة برحيل تركي وبين المقيم . يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رحبين (وكان ذلك شائعاً في عصره) . نكتنا نحس أن هذه البابة ألصق بابية الثانية ، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيية ، كمرآة الديكة . ومصادقة الكباش والتيران . وهي مشاهد تظهر براعة الخيال أكثر مما تعرض يمكن المؤلف نفسه . بذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تعرض ثلاثة أطراف . المؤلف . الراوي (المهايل) . المتلقي<sup>(٣٦)</sup> لأنهم يؤلفون النص من جديد . ويخمنونه قابلاً للسرو والحركة حسب تغير أحوالهم . ومن ثم يكون النص المكتوب مشروعاً يعمل به وليس نصاً ثابتاً

وينصح هذا من خلال

- تدنيس «الريس على» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض . من ناحية . وبين المشاهد والجمهور . من ناحية أخرى
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور .
- تعديلات المؤلف «ابن دانيال» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ما يحدث
- إضافة موضوعات الخس على اختلاف أنواعها . إيضاً .

وتنتهي البنية الكثة بالتوبة والندم كذلك . وتكمل الرؤية الهائلة لندات ، إبداعية في حالة فقر واعترايب من العالم والفرقة في ماخو الخس والشدود في مجتمع منعت البنية

كما تكتمل أيضاً رؤيته للعالم الاجتماعي المتناقض . الذي حول وضعه خيال الظل الترفيية إلى أداة للتعبير الاجتماعي على عدة مستويات

المستوى السياسي ، ويمثل في نقد للهايك ، إما من وراء «قناع» إنابة الأولى - شخصية «الأمير وصال» الجندى للملوكي» . صاحب المعامرات المقررة . وإما بالتصريح مباشرة عنهم في البلاد يقول في «عجيب وعريب» : «الظلم أعدنا من هرات الشياطين ،

والحناس والتعاقب والتورية ، ويجمع كل هذا في فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وصال « مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفشت الفشة ، وقعدت البضة ، وفرغت الكاس بطون الأكياس ، وبعث العقار ، برشف العقار ... » (٣١) وأمثلة هذا منتشرة في ثيابا النابات .

وهنا نسمح إلى لأشكال الشعرية التي استخدمها ابن دانيال ، والتي نثبت في المقطوعة القصيرة ، والقصيدة الطويلة ، والموشحة ، والرجل . ويلاحظ أنه كان يخرج ماعده من شعر في كل مناسبة . بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة . وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الخطة على المستوى البحري ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات في داخل النص الواحد .

ونحذر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبي على هذه البابات في أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمشق حيث تقدم نفسها للجمهور . ونحن نصف بعضها في مائة تصحح صورتها في ذهن المتلقي (٣٢)

وبعد . فهل نستطيع ان نضع خيال الفيل ضمن التراث المسرحي العربي بوصفه جديرا خرجت منه دراما النص في بلاد مصر وشمالها . عرسا تشيكلا ، ووظيفة ؟ نقول إن خيال الفيل «أروع» عناصر مل

المسرح ، تلعب مرحلة تاريخية وجيالية في حياة المسلمين ، الذين كانوا يرصون كل شكل جديد للنص ، رعة في المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلي . ثم في المرحلة الإسلامية امتد حتى الآن بعد وجوده في نابات بن دانيال النص المرتبط بالجمهور ، لكن بالمقياس العربي ، حد فيه الصرخ واصحا (وهو جوهر العمل المسرحي) وإن كنا قد أضاعنا إلى درامية العمل . كما احتج الحوار . لاداة الأولى للكاتب المسرحي . داخل هذه النصوص ، على نحو غلب الصوت الواحد . صوت الراوي أو المؤلف

هنا يمكننا أن نزع أن خيال الفيل يمثل (حالة تمسح) من حيث وجود نص متحد امام جمهور يشارك فيه وبطوره (في حين احتلت ملامح المسرح بمفهومه الغربي) . ومن هنا كان خيال الفيل هو مسرح العصور الإسلامية ، التي منعت التمثيل البشري في عقيدة أهل السنة . فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التي ازدهرت في تلك العصور ، لكنه مهة الجمهور - مع السبر الشعبية - لتقبل الاء الترامى . وخلق نوعا جديدا من المسهلين للفن ، الذين يجلسون في مكان يذهبون اليه لاصدين المتعة والمحافظة . فقدم اليهم ذلك من خلال أسلوب يقرب من أسلوب الوعظ الديني ومن الأسلوب اللغوي للمقامة

## • هوامش

- المصادر
- إبراهيم حمادة - خيال الفيل ونبذات ابن دنيال - مجلة المصرية للكتاب ، ط (١) ١٩٩١
- المراجع
- (١) ويحيى . المسرح المصري ترجمة جميل نصيف - وزارة الإعلام - القاهرة . ١٩٧٧
- (٢) محمد كامل حسين . مجلة الإنفاة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ . ونظر إبراهيم حمادة
- (٣) حمزة رؤي سليم ، عصر سلاطين المماليك وتجاهه العلمي والأدبي - القاهرة ١٩٦٢ - ط ٢٩٣
- (٤) الطوبس ، (من الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ط ١٩٧
- (٥) علي أبو زيد ، تشييدات خيال الفيل ، رسالة ماجستير - آداب القاهرة . رقم (٨٢٢) ط ٢٩٧
- (٦) طرقت مصادر البابات المخطوطة فتجد بابات ابن دنيال . تحت اسم طيف الخيال - مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٩ وجده للمشرقي ، بول كالا ، الأمل ١٩٠٩ م مع شخص يسمى عروش القصص من مخطوطات تحت عنوان (فيود كفس) - ونشر لذلك علي أبو زيد في رسالته السابقة الذكر ط ١٩٣
- (٧) محمد زعفران سلام ، الأدب في العصر المملوكي . القاهرة الأولى ، دار المعارف الطبعة الأولى ، ط ١٦
- (٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المنسقة بالمقامات الاجتماعية . وبين المسرحيات الأولى التي أشار إليها بقرى ووجدنا في شبرا ١٨١٥ . نظير علي الرامى . المسرح في الوطن العربي ، ط ٣٣
- (٩) محمد زعفران سلام . الأدب في العصر المملوكي ط ٢٧٩
- (١٠) انظر ، جابر عصفور ، الإحيائية والإحيائيون - محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٩ ، ط ٥٩ - ٦٠
- (١١) نفسه ، ط ٦٠
- (١٢) إبراهيم حمادة ، خيال الفيل ، ط ١٤٤
- (١٣) المرجع السابق ط ١٤٨ - ١٤٩
- (١٤) جابر عصفور - الإحيائية والإحيائيون ، ط ٦٣
- (١٥) جابر عصفور ، الإحيائية والإحيائيون ، ط ٦٤ . وانظر أوبس . القاب والمصنوع طبعه أول من ط ١٦٥
- (١٦) عبد الحميد طيبة . مناسل إلى علم الخيال الأمل . دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ ، ط ٣٩ . وانظر مايشدا في تحديد ماهية الخيال الأمل الخيال
- (١٧) إبراهيم حمادة . خيال الفيل . ط ١٤٤
- (١٨) طيف الخيال ، إبراهيم حمادة . ط ١٨٩
- (١٩) طيف الخيال . ط ١٤٥
- (٢٠) عبد الحميد طيبة . مقدمة في نظرية الأدب . دار الثقافة . ١٩٧٣ . ط ١٤٤
- (٢١) نفسه
- (٢٢) عجب وغريب إبراهيم حمادة ط ١٨٨
- (٢٣) المرجع السابق ط ١٩٢ / ١٩٣
- (٢٤) نفسه ط ١٩٧
- (٢٥) انظر ، عجب وغريب ط ٢٠٠ - ٢٠١
- (٢٦) نفسه ط ٢٠٨
- (٢٧) نفسه ط ٢١٠
- (٢٨) نفسه ط ٢٢٣
- (٢٩) نفسه ط ٢٢٦
- (٣٠) نفسه ط ٢٣٠
- (٣١) نفسه ط ١٣٦
- (٣٢) نفسه ط ٢١١
- (٣٣) طيف الخيال ط ١٤٩
- (٣٤) عبد الحميد يوسف . خيال الفيل - المكتبة الثقافية عدد (١٣٨) ط ٤٥
- (٣٥) طيف الخيال ط ١٤٩
- (٣٦) نفسه ط ١٦٧
- (٣٧) انظر هذا الرصف في حديث الأمير وصال ط ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة السابق الإشارة إليه

# إيزيس الحكيم

## الأسطورة والدور السياسي

مكتبة مركز البحوث  
بنياد دائرة المعارف  
اسمى

لا يحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توفيق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزيريس بعلة خاصة ، فأقدم محاولاته المسرحية إلى أمكن العثور على مخطوطاتها هي: «أوبريت الفرعونية بعنوان «أمنوسا»»<sup>(١)</sup> كتبها حوالي سنة ١٩٢٢ .

وفي رواية «عودة الروح» ، التي كتبها في سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع بإعجابه بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فخص بطل الرواية ، الذي يجعل كثيرا من ملامح الكاتب انتسبة والعاطفية ، لاجلجد في كشف خططه انتباره بجمال حبيته «سنية» من يشبهها بها شهر إيزيس<sup>(٢)</sup> .

فؤاد دواردة

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من «عودة الروح» في عبارة من «كتاب اللون» وضعها على غلافه :

«أهض .. أهض يا أوزيريس»  
«أنا ولك «حوريس»  
«جئت أعيد إليك الحياة ..»  
«لم يزل لك قلبك الخفي»  
«قلبك الماضي»

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

«عندما يصير الزمن إلى خلود»  
«سوف فرائد من جديد»  
«لأنك صائر إلى هناك»  
«حيث الكل في واحد ..»

وفي تدليل مسرحية «إيزيس» بقول الحكيم :

«عند تأليف مسرحية «شهرزاد» حوالي ١٩٣٠ وشخصية (إيزيس) نبيا للظهور يوما . وقد ورد ذكرها بالفعل في بعض تلك المسرحية القديمة ، لما بين المراتب من وشائج الشبه في علاقه كل منها بزوجها كلتاها قد صلت شيئا عيدا من أجل روحها»<sup>(٣)</sup>  
وقد ورد ذكر «إيزيس» في مسرحية «شهرزاد» التي يشير إليه

إن «عودة الروح» ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية تسنهم كثيرا من وقائع حياته ، وتقدم - على حد تعبيره - وصورة عامة لتصوره الفكري والعاطفي<sup>(٤)</sup> . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه عن قديم افتتاه بجمال إيزيس وشخصيتها ، فقد شبه بها حبيته في الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد رحول زعيم ثورة ١٩١٩ بأوزيريس . بل اعتمد في إقامة البناء الفكري للرواية على أسطورة بعث أوزيريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة في أعماق الشعب لمصري<sup>(٥)</sup> ، وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا «بعث» لهذه الروح الكامنة ، كما بعثت الروح في جسد أوزيريس للممزيق .

«ها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على أقدامها في يوم واحد»  
«إب كانت تنتظر - كما قال الفرنسي (عالم الآثار) - تنظر إليها المعبود ، رمز آلامها وآمالها المدونة ، يبعث من جديد .. وبعث هذا المعبود من صلب ملاح

«ما هانت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تمكروا إلا في شيء واحد . الرجل الذي يعبر عن إحسانها . والذي يهش يطالب بحماها في الحرية والحياة ، قد جد ، وسجن ، وبقي ، في جزيرة وسط البحار .

«كذلك (أوزيريس) الذي نزل بصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن في صندوق ، وبقي مقطعا إربا في أعماق بحار»<sup>(٦)</sup>



الحكيم ، في الشهد السادس على هذا النحو :

«شهر يار : مسكين يا فر .. ظلها كان يتبعك في كل أرض وصورها كنت تعرفها في كل مكان .. ألا تذكر صيحتك التي دعت الجميع أمام صورة إيزيس في مصر ؟

فر : إيزيس ؟

شهر يار : أنت ؟

فر : إنك أنت الذي قال إن إيزيس تشبه

شهر يار : أنت أحد هب لكن

فر : أو تمنعني من إبداء عجبى لمشاهدة خارقة للعقل ؟ .. (٧)

وإذا جاز أن تصور نوعاً من الشبه بين «سنة» و«إيزيس» فليس من السهل تصور هذه المشابهة «الخارقة للعقل» بين «إيزيس» و«شهر ياد» لأن «شهر ياد» ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة «إيزيس». لذلك نرى أن هذه المشابهة لا وجود لها إلا في ذهن الكاتب الذي تمثل في إيزيس صورة المثل الأعلى لجمال المرأة المادي والمعنوي ، ومن ثم جسد ملامحها في كل امرأة أصعب بها . سواء أكانت «سنة» أم «شهر ياد» أم الزوجة الفاتنة بطله «زوبه» «الرياض المقدس» .

وفي سنة ١٩٣٣ نشر توفيق الحكيم أول مسرحياته وهي «أهل الكهف» ، وشرك ذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة ، الأولى بعنوان «الحلق» (٨) ، حلل فيها خصائص الفن المصري القديم وقارن بينه وبين الفنى العريق والإغريق ، والثانية بعنوان «صانع الفن المصري» (٩) ، أوضح فيها تصور الأسامي للمثانة المصرية ، وقارنها بالأساة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب «أهل الكهف» مدهوعاً بالترعة في تأييد مأساة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة . وقد أكد هذا المعنى نفسه في إحدى رسائل «زهرة العمر» ، التي زجج أنه كتبها في الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر في «أهل الكهف» بالحضارة المصرية القديمة . (١٠)

والمقدل الثالث مشر «الحكيم» عن الحضارة المصرية القديمة سنة ١٩٣٣ بعنوان «البحث» ، واستله نص من أنشيد حوريس كما جاء في «كتاب الموتى» ، ثم ربط فكرة البحث الدينية بالبحث الوطنى السياسى الذى يرجوه ليلاده . (١١)

ومرة أخرى نلتق بإيزيس وأوزوريس في كتابات «الحكيم» من خلال رسالة طويلة كتبها «راهب الفكر» - وفيه ملامح كثيرة من «الحكيم» نفسه - إلى صديقه الزوجة الفاتنة التي توشك أن تترك إلى الحياة في رواية «الرياض المقدس» . تقول الرسالة :

«صديقى .

هنالك امرأة أحبها كثيراً لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى لها حائل ، فإن تماثلها أو صورها المنحوتة في جدران معابدنا لا تنقل إلينا عبر جمال فنى . لا يمكن أن يرتب عليه أى صلة بجمالها الطبيعى . . . تلك هى «إيزيس» المصرية . . . لا أريد أن أتعرض للجانب الدينى أو الإلهى في أسطورتها .. فاندى يعينى فيها هو جانب الزوجة . إن وفاءها

لزوجها «أوزوريس» المعجزة في نظرى من معجزات القلب الإنسانى ..» (١٢)

وتعنى الرسالة لتزوى تلخيصاً وإمياً للمسرحية في ثمانى صفحات ، يكاد يكون التخطيط الأولى للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم أحداثها ، ونفس الترتيب تقريباً ، وإن دمجها بطبيعة الحال قدر من التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحى من ناحية ، والمصممون السياسى الحديث الذى حمله لها من ناحية أخرى .

وبلاحظ على هذا التخطيط كذلك أنه تجاهل تماماً الجانب الدينى أو الإلهى من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنسانى المتمثل في وفاء الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذى سيهلب على المسرحية أيضاً

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد في هذا التخطيط على مصدر واحد هو كتاب «إيزيس وأوزوريس» للمؤرخ اليونانى بلوتارخوس ، لأن التفصيلات التي اعتمد عليها لم يثر عليها عتمة إلا في هذا المصدر ، ونفس الترتيب تقريباً ، وهو في الحقيقة أول المصادر التي أوردت الأسطورة ، فقد كان بلوتارخوس . . . أول من عرف العالم منذ بداية التاريخ الميلادى بهذه الأسطورة ، فسرد حوادثها سرداً يكاد يكون كاملاً بينا اقتصرنا النصوص المصرية القديمة ، وشرتها مبعثرة على جدران الأهرام ، وجوانب التوايت وصفحات البردى ، واللوحات الجدارية .» (١٣)

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية إيزيس كانت تنبياً حقا للظهور في عمل فنى للحكيم ، ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب «شهر ياد» فحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما نبينا . نرى ما الذى أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من انشغاله الواضح بها ؟

إن مراجع الفنان كالطائر العليق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع معين في وقت محدد . وقد تكن هذه الحفيفة وحدها لتفسير تأخر الحكيم في علاج أسطورة إيزيس في مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ، ولكن ثمة حفيقة أخرى قد يكون لها أثرها في هذا التأخير ، فأسطورة إيزيس وأوزوريس - شأن غالية الأساطير المصرية القديمة - يكتسبها كثير من العموم والاضطراب ، وتعدد فيها الروايات والتفسيرات ، بل تتعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين في حل رموزها والربط بين أجزائها المبرقة . يقول د . لويس عوض

«... الروايات في قصة أوزوريس كثيرة ومصادرها متعددة ، منها ما هو قديم قدم الأهرام ، أى يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت . وهذا ما جاء بكتاب الموتى ، وهو ما يعرف أحياناً بنصوص الهرم ، ومنها ما هو حديث جداً . يرجع تاريخه إلى ألفى سنة ، وهذا ما جاء في كتاب المؤرخ اليونانى بلوتارك وسمه «إيزيس وأوزوريس» ، وهو من آثار القرب الأول بعد الميلاد ..

«أما ما جاء في (كتاب الموتى) من صلوات ونقوش جنازية فهو عامى ولا سبيل إلى ربطه في قصة واحدة واضحة . فلا مباح إدن من الاعتقاد على رواية بلوتارك اليونانى لأسطورة إيزيس وأوزوريس . ولكن مع الاحتياط الشديد

بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت في عهد الفراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم .. »<sup>(١٧)</sup>

وأكد د. مندور أن توفيق الحكيم « لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هي ورموزها لحامت مسرحيته على أكبر تقدير بمجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ، ولما لقي الحكيم بمجهود يذكر في مسرحيته التي يعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعي الذي اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتحويل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا مقبولا .. »<sup>(١٨)</sup>

وأيد عبد الرحمن صدقي هذا الرأي الأخير ودافع عن حرية الكاتب في التصرف في الأسطورة كما يشاء ، ومما قاله :

« إذا كان من النقاد من يجهلون المؤلف المسرحي أن يتصرف في أحداث التاريخ بالتقديم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للتقدم سيلا إلى الإستاذ الحكيم إذا هو تصرف في أسطورة من أساطير الأولين لجعل منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تخيلات « الأضرار » الأدبية الخافلة بالخرافق غير الطبيعية ، نقي شاعت في الأرملة القديمة والمصور الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحي أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفتهم الواردة في النصوص والمأثورات . ومن ذلك ما أظهرته إيزيس - وهي أحب الآلهة القديمة - من اعتماد على ما في طبيعتها النورية من المكر والدهاء والخديعة ، لينبغ فرضها في نصرة ولدها . »<sup>(١٩)</sup>

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما يتجهان للكاتب حرية التصرف في وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضي عليها مضمونا جديدا يعالج القضايا والمشكلات التي تتغل صميم العصر . وهذه الحرية أجدى بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفي بأدق تفصيلات الأسطورة ورموزها القديمة الذي طالب به الدكتور لويس عروس ، لأن هذا الالتزام لن يسرق أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة . فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حاطة بالتفصيلات والرموز التي تختلف المدارس في تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأورو ريس ، فإن الكاتب المعاصر بحار ، ولا بدري بأي هذه التصورات والتأويلات يلتزم ، وبها يترك لكي لا يحرص للوم اللاتمين

• • •

ولقد استخدم توفيق الحكيم هذه الحرية في علاج أسطورة إيزيس وأوزيريس ، فتصرف في مضمونها العام ، وحذف كثيرا من تفصيلاتها ، وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره . ولكنه لم يجعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لمتن روايات الأسطورة ومسيراتها في كثير من المصادر ،<sup>(٢٠)</sup> واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذي احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أصق عليه مفهوما سياسيا معاصرا . وإذا كان قد احتفظ ببعض تفصيلات الأسطورة الأصلية ، فقد جردها في الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخارقة للطبيعة ، كما

ولهذا الاحتياط أسباب كثيرة ، منها أن بلوتارك يوناني بروي لشيء مصرية ، فلم يقد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وحسنه . كذلك منها أن بلوتارك قد روى أسطورة أوزيريس في زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتعددت في آلاف السنين السالمة لعصره ، فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مما كانت تعاصيها قد تحولت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان . »<sup>(٢١)</sup>

فلعل هذا العنصر والاضطراب كانا من العوامل التي أخرجت معالجة « الحكيم » لها كل هذه السمات ، وهو الخريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، فإياك إذا كان هذا الموضوع هو « إيزيس » الحبيبة إلى نفسه منذ لعبا بل الحبيبة إلى نفس كل مصري . بل كل مثقف .

• • •

شرفت المسرحية في كتاب سنة ١٩٥٥ ، وعرضت على خبة المسرح القومي في يناير ١٩٥٧<sup>(٢٢)</sup> ، فأثارت حدة مشرعا وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أجدها ذلك الحوار الذي دار بين « لويس عروس ود. محمد مندور حول مدى الحرية المسرحية للكاتب في التصرف في جوهر الأسطورة وتفصيلاتها .

ذهب الأول إلى أننا يجب وأن نصحز بعض الشيء من التوسع في الاجتهاد في سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل القوي القاطع أن المهند أهل لذلك ، فلا تعطى هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، بحيثية أن يمارسه كل من لا يعرف الحدود فترتكب الجرائم باسم الفن

« ولما كان لتوفيق الحكيم من يسنون قوانين المسرح المصري بما يضمنونه من عمارح فنية ، فقد كنا تأمل فيه أن يضرب للمثل لمتدعيه ولأن يتلقون الفن على يديه ، فلم كل هذا التوسع في الاجتهاد ولو في التجربة الأولى على أقل تقدير ؟

أما اجتهاد الفنان في سبيل الرأي فلا نقره في العمل الفني ، لأن العمل الفني ليس مبرا لتفسير برأي معين ، ولا منصة لتدارسها متاظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تعبير بالفكر وبالفعل وبالقول عما في الحياة المركبة من تناقض وصعاء ، أو من صراع وسلام . ونحرم القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأي من الآراء جنائية على ذات الفن أكبر من تحريرها في سبيل الخلق الفني الجديد . »<sup>(٢٣)</sup>

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن « توفيق الحكيم في مسرحية إيزيس قد أراد - وله مطلق الحرية فيما أراد ، بل له الشكر على ما أراد - أن يتزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضوح الأرض ، وهو لا يريد أن يرى في إيزيس إلهة خرافية تحمل من سر برمر لروح أوزيريس على نحو ما ترمز للحمامة للروح القدس في المسيحية ،

استعان ببعضها الآخر في إدخال ما ارتآه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات

وقد قرر هذه الحقيقة بشكل موجز في مستهل بيانه الملحق بـ «المرحبة» حيث يقول:

«ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية، أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جليداً إنسانياً، وتخرج معناها على النحو المفهوم في كل عصر، وفي العصور الحديثة على الأخص» (٢٧)

وهذا الذي يشير إليه «الحكيم» هو الأساس الذي أقام عليه تصوره الحديث لأحداث الأسطورة، واستند إليه في إجراء التعديلات التي أدخلها عليها

ويريد د. حسين فوزي هذا الأساس وصوحا بقوله:

«مؤلف «إيريس» لم يترك لدينا شكاً، لا في حسن روايته، ولا في نجاحته، في أنه اقتطع من أشخاص الأسطورة الدينية الإلهية الشطر الإنساني المخلص، فجعل من «إيريس» فلاحاً، ومن زوجها مزارعاً مختاراً، ومن أعداء أوريريس صورا للشر والحد والطمع والوصولية، ومن الشعب شعباً لا أكثر ولا أقل، حريج التأثير مظاهر الأشياء، سهل القيادة لمن يداخن غرائزه ورغباته، ولكنه ناصب للمحر» هذه، يبتجج صبح الحقيقة أمام حبيبه...» (٢٨)

وحق هذا التعديل الكبير الذي جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة، أو شعر أدق، من كل عناصرها الأسطورية، نستطيع أن نجد به سداً قوياً في رواية «بلوتارخوس» للأسطورة وبعض تعبيراته عليها، مثل قوله عن المصريين القدماء: «لم نحو شعائرهم أي شيء غير معقول أو خيالي، أو خرافي، كما يعتقد بعض الناس، ولكن ببعضها أساساً حقيقية وعملية، بينما لا يفتقر بعضها الآخر إلى مغزى تاريخي أو طبيعي...» (٢٩) وكذلك قوله:

«... بذلك إذا سمعت يا «كلبا» ما يحكيه المصريون عن جولاتهم، وتزيين أجسادهم، وعن كثير من مثل هذه الآلام، وجب عليك أن تذكر ما ذكرناه من قبل، وأن تعتقدني بأن لا شيء مما يحكي قد حدث ووقع فعلاً على البحر الذي روى به...» (٣٠)

ويشكر هذا المعنى في أكثر من موضع من الكتاب، حتى يقول قرب نهايته: «... على المرء ألا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذي يتفق ولواقع...» (٣١)

وهذا الذي ذهب إليه بلوتارخوس تؤيده آراء كثير من المؤرخين المحدثين اتفقوا على أن «أوريريس كان يعد في مادي» الأمر ملكاً عاش حقيقة على الأرض ثم قتل، ومن ثم كان يرمز به للقوى التي تموت في زمته ثم تنحيا ثانية، كالكائنات والنيل مثلاً...» (٣٢)

على أن هذا كله لا يعني أن «الحكيم» قد عد كثيراً من أصل الأسطورة أو تجاهل أي جزء من أجزائها المهمة، فقلل العكس هو

الصحيح: فمن الشخصيات من يرى أن «الحكيم» اقتبس منه حوادث المسرحية من رواية بلوتارخوس نفسه، فساد يكاد يكون صادقا (٣٣). ثم نعرض على ما جاء في بيانه الملحق بالمرحبة من أنه «يقصد إلى تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة»، ويقول:

«إننا نحالف الحكيم في الشطر الأول من عبارته لأنه صدد في أشخاص المسرحية «إيريس» بعض بوحى الخيال والاحلاق. وإعادة للمصرية القديمة. كالصراع بين أوريريس وتوهون على عرش مصر، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه وتوهون، وحرور إيريس «شديد عبه». ونحن نرى في كل مكان، وسحر إيريس، وقصة الوثنية التي أولها توهون لأخيه أوريريس، وتمكنه من إغلاق الصندوق عليه وإلقائه في البحر (غير أن الحكيم ابتكر هذه قصة انشلال بحارة إحدى السفن صندوق أوريريس من البحر ويضعهم أوريريس إلى ملك بوبلوس - جليل السورية - وربما لحاً إلى ذلك لصورة درمية). وسفر إيريس إلى بوبلوس، وعودتها من هناك به، ومؤامرة توهون على أوريريس، وقلته إياه مرة أخرى، وإلقاء أشلائه في كل حدب وصوب. وكماح إيريس في تربية حورس حتى يكبر وينتقم من عمه توهون، واتهام توهون لحورس بأنه ابن غير شرعي لأوريريس... الخ (ثم إن «الحكيم» ابتكر أيضاً حصر ملك بوبلوس في مصر بنفس على الشعب الذي يحاكم حورس، وتوهون، قصة صندوق أوريريس، فيعلم الشعب الحقيقة، ويثور على توهون، فيهرب طلب لسيادة. ويستول حورس على عرش مصر) ...» (٣٤)

وهنا يؤكد أن «الحكيم» أفاد كثيراً من رواية بلوتارخوس للأسطورة، فهي أكمل رواية وصلتنا لها، برغم ما يقرره بلوتارخوس نفسه من أنه رواها «موجزة أشد ما يكون الإيجاز، بعد أن حدثت بها كل ما لا يبيد وما لا لزوم له...» (٣٥)

ومع ذلك فلم تكن رواية بلوتارخوس هي المصدر الوحيد الذي اعتمد عليه «الحكيم» في المسرحية مواقف وأحداث لم ترد في رواية بلوتارخوس، ووردت في مصادر أخرى، لعنا شين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية

...

إن أوريريس ليس بطل المسرحية، ولا لأسطورة. وإن كان المحرك الرئيسي لأحداثها. والصراع اهتمم فيها بين طيفون من جهة، وإيريس وأبيها حورس من جهة أخرى.. وهو في المسرحية عالم ومخترع... لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع، ولا حصدت أن تكون... إنه مخترع المراث والشادوف، ومشييد الحصور والقناطر... (المسرحية، ص ١٧).

وفي مستهل المسرحية يعلم أنه مشغول بمخترع «ساقية جديدة» تخرج من الماء أصحاب ما تخرج المواقى القائمة... ثم ما يلبث أوريريس أن يحول - مع تنابع الأحداث والمواقف - إلى رمر للعلم والمعرفة حين يوضع به أخوه طيفون ويضعه في صندوق يراق يلقى به في النيل، يجد علاماً صغيراً يحاظر بحياته ويلقى بنفسه وسط التيار الحار في النيل

لهم يعرف ما يحويه الصندوق ، وموت شهيد حرمه على هذه المعرفة (المسرحية ص ٣٧)

وتصفه إيزيس قوطا إنه «حجر بضيء للناس ويكشف لهم ما بينهم» (ص ٥٧) وحين يباع أوزيريس ملك يلبس باعتباره عبدا رقيقا ، فإن هذا الوضع لا يمنعه من ممارسة نشاطه العلمي على أوسع نطاق ، فنسمع أنه «صنع أشياء عجيبة ما كان يعرفها أهل بلاده» (ص ٧٠) ، و«صنع آلات أحدثت عجبا .. لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم .. لقد اكتشف لنا الينابيع وركب عليها آلات تسمى الشواذيف والسواقي .. وعلم الناس الحث بما يسبه المهرث إنه في كل يوم يصنع جليدا وصحيا ينعما وبيوتا ..» (ص ٧١)

وتصف إيزيس : «هو كذلك .. حينما حل يعث الحياة .. خير الحياة ..» (ص ٧١) .

وينكر ذلك حين يعود أوزيريس إلى مصر ويعيش وسط الفلاحين بعيدا عن اسك ، فيشق قناة يحول إليها ماء النيل . فتحول المنطقة الخرداء التي زل بها أرضا خصبة ، ويسميه الفلاحون لذلك «الرجل الأخضر» (ص ٩٨)

وهذا التفسير لشخصية أوزيريس يتفق تماما مع ما جاء في روايات الأسطورة المصرية ، فهو «مثال الزوج الشهم والآب الكريم والحاكم العادل ، وهوق هذا وذاك معلم البشرية الأولى ومؤسس الحضارة الإنسانية . ورسول حمة والسلام على الأرض ، مما تعبى به الأماشيدي المصرية ، والنصوص اليونانية القديمة ..» (٣٠)

ويقول بلوتارخوس :

«وما إن استوى أوزيريس على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش ، علمهم كيف يرزحون الحب ، ومن ثم للقوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة . وبعد ذلك طوف بالأرض كلها ليمد أهلها دون ما حاجة إلى استعمال السلاح ، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهيب ..» (٣١)

ويقول «فرير» في كتابه الشهير «العصر الذهبي» :

«حين حكم أوزيريس الأرض خلص المصريين من المجاعة ، وسحبهم القوايين ، وعلمهم عبادة الآلهة . وكان للمصريون قبله من أكلة لحوم البشر . وإذا كانت إيزيس - شقيقة أوزيريس وزوجته - هي التي اكتشفت القمح والشعير للمصريين ، فإن أوزيريس هو الذي علم شعبه زراعة هذين لعلتين . ومن ثم أعرضوا عن أكل لحوم البشر وبدأوا يعتمدون على الحبوب . وفصلا عن ذلك فقد قبل إن أوزيريس هو أول من جمع الخيل من الأشجار ، وهوم شجيرات الكرم بأعمدة ، وعصر العنب ود كان حريصا على نشر هذه المكتشفات النافعة بين الجنس بشري كله ، فقد سلم كل شئون حكم مصر لزوجته إيزيس ورحل إلى أرجاء العالم . ينشر بركات الحضارة والزراعة حينما حل ...» (٣٢)

فتوفيق الحكم لم يجاور القصد إذن حين جعل أوزيريس رمزا للعلم في المسرحية ، بل استمد ذلك من روح الأسطورة وبصورتها النافذة في

وقد بالغ «الحكيم» بعض الشيء في تصوير انشغال أوزيريس باكتشافاته ومخترعاته عن شئون الحكم ، تاركا لأخيه طيعون حرية التصرف فيها ، ومن ثم سهل على هذا الأخير حذوه ولاستلاءه على ملكه . غير أن هذه المبالغة لها في رواية بلوتارخوس ما يؤيدها ويبررها ، فهو يقول

١ . يروى أن توفون لم يحسر في أثناء غياب أوزيريس على أحداث الشعب ، إذ كانت إيزيس غاية في اليقظة ، استعانت أن تسيطر على رمام الأمور كلها . ولكن لما عاد أوزيريس إلى وطنه دبر له توفون مؤامرة عادية ، فجمع شردمة من اثنين وسبعين رجلا ليكبوا شركاء له في الجريمة (٣٣)

والعبارة تعيد أن أوزيريس كان أقل يقظة من إيزيس ، فلم يستطع طيعون تنفيذ مؤامراته في أثناء توليها ، الأمر نيابة عن زوجها ، فلما عاد أوزيريس استطاع طيعون أن يستغل انشغاله وقلة يقظته لتنفيذ مؤامراته

وتخصي الأسطورة تقول إن طيعون قاس «حسد أوزيريس غلصة ، وصنع له صندوقا محما جميل الزينة ، وأمر ما حصدته إلى بومته . ود سر الضيفان جميعهم لمظهر هذا الصندوق وأعجبوا به وعهد توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا لحسمه ، يملأه تماما وهو جمد فيه . فجهز الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم يطبق أحدا منهم نزل أوزيريس به . وامتد فيه ، فخرج المتآمرون ، ووضعوا الغطاء عليه . وألقوه من الخارج بمسامير ، وصبروا عليه قصديرا مصهورا . وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى الهر ودفعوا به في الفرع الثاني : إلى البحر ..» (٣٤)

وفي المسرحية يروى أوزيريس لإيزيس تفاصيل المؤامرة كما وردت في الأسطورة مع اختلاف واحد ، هو أنه لم يمت في الصندوق كما ذكرت الأسطورة ، بل بقى حيا ظائبا عن الوعي إلى أن انتشله بعض البحارة .. بعد ذلك لم أعلم من أمرى إلا أنني ألقيت بالصندوق بين ملح تنفاذي . ومضى على ذلك وقت لا أستطيع تقديره .. قد يكون يوما وليلة .. أو يومين وليلتين .. لست أدري على التحقيق .. فقد رحلت في سات . ولم أفق إلا على صدمة .. ثم إذا بي أحس بالصندوق برقع من الماء ، ويصح عطاؤه ، وأرى نور النهار ، وأجدني على سبيل . وأجد حولي وجوها غريبة ، وعيوننا تخمق في وجهي ..» (ص ٧٩ ، ٨٠)

وتقول الأسطورة كما رواها بلوتارخوس :

٢ . ولما بلغ الخير إيزيس برعت على انمو إحدى عذارها وأوتلت ثياب الحداد . وأحدثت الآلهة تحول في كل مكان . وقد استند بها الألم . وما اقتربت من أحد حتى حاصته . وأجيرا صاغت جماعة من الأطفال . فسألتهم عن الصندوق وبصافيه . فحبروها عن الفرع الذي دفع فيه رفاق توفون بالصندوق إلى البحر (٣٥)

وقد ترجم «الحكيم» هذه الفقرة مأمنة إلى شخصيات مسرحية تحرك وتحاور . وأعاناها بعض تفصيلات ساعدت على تطور الحدث الدرامي ، فأبنا حزن إيزيس وألمها لغياب زوجها وهي تشكو لتوت ومسطاط (ص ١٨ - ٢٦) ، ثم رافقا الصبيين وهما يشهدان طيعون



وأخوه يتقون الصدوق الذي يصم جند أوزيريس في النيل (ص ٢٩ - ٢٧) ، ويحدد للمطر الثالث من الفصل الأول (ص ٤٣ - ٥١) نحوال إيريس ونحوها عن أي أثر يدل على روجها المختفي ، حتى تثبت بأحد المصيين فيلما على المكان الذي ألقى فيه «الصدوق في البحر».

وتقول الأسطورة إن إيريس علمت بعد ذلك .. أن الصدوق قد ألقته به ، والأمواج على الشاطئ ، بجوار بولوس ، ثم ذهبت به في دفن عبد شجرة أثل . وتمت هذه في زمن وجيز نحو راثما وعطيا للغاية ، وأصبحت بالصدوق ، وتمت حوله ، وبذلك حجته في جدعها . وأعجب منك بصخامة الشجرة ، وقطع الخلع الذي يكتنف الصدوق بعيدا عن الأبصار ، وحمل منه عمودا يدعم سقف داره .<sup>(٣٦)</sup>

ولم يكن باستطاعة الكاتب أن يحتفظ بهذا الجزء الخرافي من الأسطورة ، وهو الذي اختط لمسرحيته هجاء واقعي بعيدا عن كل ما لا يقبله العقل . ومن أجل ذلك أبقى على أوزيريس حيا كما علمنا . وترتبط على ذلك حينما أخرج الملاحون أوزيريس من الصدوق وجد نفسه مضطرا إلى إخبارهم أنه عبد رجل ثري ، وأنه من الأصل لم يبيعوه مع صدوقه اللين إلى ملك بيلوس التي كانوا في طريقهم إليها ، فاقنعوا بفكرته وأعدوها . (ص ٨٠ ، ٨١) .

أما واقعة نحر أوزيريس بصدوقه إلى جدع شجرة جعله ملك بيلوس عمودا يدعم سقف قصره كما جاء في الأسطورة . فقد حوينا «الحكيم» إلى استعارة لغوية جاءت على لسان ملك بيلوس في رده على إيريس حينما طبت منه السماح لزوجها بالعودة معها إلى بلادها ، فيقول لها :

«أنت من ماذا تصلين إلي أيتها السيدة ؟ .. أنت من هذا القصر ؟ .. أنت تريد مني أن أنتزع العمود الصالح الذي يقيم سقفه ويدعم زركانه ..» (ص ٨٨) مشيرا بذلك إلى الخدمات الحبلية التي أداها أوزيريس للمملكة .

وفي الأسطورة تعود إيريس بأوزيريس داخل جدع الشجرة . وتضعه في مكان قصي ، ولكن توهم يثر عليه ، «إذ كان يصيد ليلا في ضوء القمر ، وتعرف على الخلة ، ومرفها أربع عشرة قطعة بغيرها في كل حذب وصوب ، إلا أن إيريس علمت ذلك ، فأحدثت تحت من الأشلاء ، وهي تجري رورقا من البردى في المستقطات . ولقد صرخت إيريس على كل أعضاء أوزيريس إلا عضو الكبد فلم تحده . ولكن إيريس صنعت سحرة من مكانه . ثم عاد أوزيريس من العالم الآخر إلى هورس ، وأخذه لقتال ودره . ثم سألته عن أجمل الأشياء فاطنة . فلما أحب هورس أن يتنعم المرء لأبيه وأنه إذا نساء إليها أخذ . ثم شب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف هورس . وقد تسلمت إيريس توهم المصعد بالأعلال ، ولكنها لم تقتله بل فكت إيساره ، وأضعت سراحه . ولما انتهت توهم هورس علانية بأنه ولد مبدود ، مضى لأهله . والفصل في ذلك هرميس . بأن هورس ولد شرعي . ثم هرم توهم في وقعين حريين .<sup>(٣٧)</sup>

وما أجمله بلوقارخوس في السطور السابقة صله «الحكيم» في أكثر من ثلث المسرحية ، إذ تثبت في المطر الثاني من الفصل الثاني بإيريس وأوزيريس بعد مرور ثلاثة أعوام على عودتها إلى مصر ، وقد احتجيا في بيت صغير في قرية «خميس» البائية بعيد عن الآخرين . حيث نجب طفلها حوريس .

وهذه الواقعة الأخيرة نعت على نص عليها في إحدى المسرحيات المصرية القديمة ، حيث تقول إيريس :

«أنا إيريس التي حملت من روجها وولدت الإله حور . فقد ولدت حور ابن أوزيريس وسط مناطق خميس ...»<sup>(٣٨)</sup>

إن أوزيريس الآن راقد في الحكم ، لا يفكر في محاولة استعادته . ولكنه لم يستطع منع نفسه من بذل العون لأهل القرية ، عشق لهم لقاء حول النيل إليها . فتحوط صحرؤهم أرضا حصنة ، وأخذ يعمل معهم ويعلمهم الزراعة حتى أصبحوا «الرجل الأخضر» . (ص ٩٨ ، ٩٩) .

وما صم أوزيريس في قرية «خميس» ، وصنعه قبل ذلك في مصر ومملكة بيلوس ، يتضح في صدق مع روايات الأسطورة المختلفة ، التي تعد أوزيريس إله الحب والهاء ، الذي يجسد الحياة والزرع كل عام ، في حين تعد طيفون إله الشر والحذب المتمثل في الصحراء ، لقي تعير على الوادي الأخضر فتنتك بالحصرة والحير .<sup>(٣٩)</sup>

غير أن إيريس تتوجس حيفة من إصلاحات روجها ومعاونة للملاحين في «خميس» .

«لقد حدثت روجي عاقبة هذه السمعة بين الناس .. فنت له إن الناس سوف يتناقلون خبرك وصلك في الصحراء ، فإذا شمتك أنف طيفون ، وغري ، فهنا الخطر .. فأجاني ما من خطر يقعده عن خدمة الناس ..» (ص ١٠٥) .

وزيد من قلق إيريس على روجها ما يخبرها به من أنه لم يبع من يومين «شخصا غريبا يحول في تلك المنطقة .. يسأل الناس سرا عن حقيقة ما يعرفون عن بسمونه الرجل الأخضر ..» (ص ١٠٤) .

وسرعان ما تتحقق مخاوف إيريس على نفس البحر الذي حدثنا به الأسطورة ، إذ أنت جماعة من حيد طيفون وأشدوا أوزيريس بالقوة ودعوه ثم «قطعه إرما» ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس وحملوا الأكياس إلى قورهم ثم مضوا نحو حبوب « (ص ١١٥) »

هكذا صور «الحكيم» شخصية أوزيريس . متزما إلى حد بعيد بوقائع الأسطورة الأساسية وبمصر تفصيلاتها الصغيرة ، بعد تحريده من كل عناصر الخرافية . وكذلك جعل مع طيفون شقيق أوزيريس وحصنه .

إن طيفون في الأسطورة هو زمر الشر والحذب . وهكذا جعله «الحكيم» في مسرحية «النداء» يعلم أنه أصبح المنتصرف الحقيقي في البلد اليوم .. وهو وحده الذي يدير من قصره كل شئون المملكة .. « (ص ١٦) » ، وأنه «داهية حاكم يعمل ليصنع الأبصار ويستبيل أشياخ البلد ويتركهم يهون الشعب ..» (ص ١٧) .

\*\*\*

عزده أوريريس حد - و يردد في السك نه سره أخرى . وتربق حسده  
بأما هذه المرة . فممن النخلص منه سائ

وتصرخ أوريريس مد - في مسرحية ولأسطورة على  
السواء - صراع أشد صريرة بين طبعون وإيريس حول عرش  
وإذا كانت الأسطورة قد عثلت في أوريريس ، إله الخصب الذي  
يحدد الحياة في الزرع والصرع كل عام . ومجلاً باخضرة الحقول وفي  
غريمه «ست» (وهو نفسه طبعون) جذب الصحراء الذي يعبر على  
الوادي فيفتك به . فإن المصريين القدماء كانوا يعتقدون في إيريس  
الحليلة مصر الطراء الى تحصب كل عام بأنفس أوريريس  
وحده .

وقول د حسن صبحي بكري في تقديمه رسالة سوتارحوس  
«كانت إيريس في أوروبا مثال الزوجة المخلصة الوعية . والام  
الزروم . والمرة النورعه انتبهة لكي كانت زمرا للحب الخالص عند  
الفتيات والحد» .

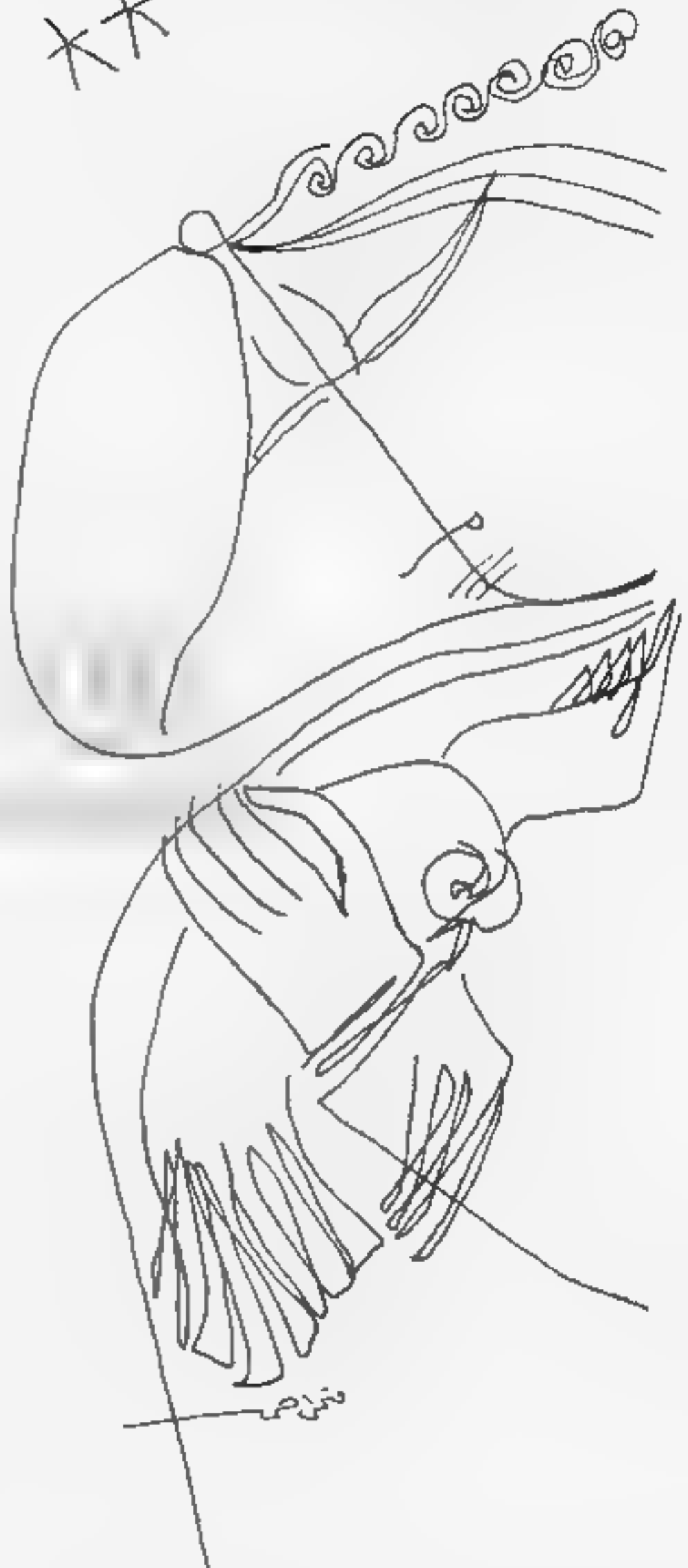
و «إيريس» المسرحية تمثل كل هذه صفات خير تمثيل . وهذا مر  
ضبي ومتوقع من كاتب حبيب «إيريس» من نفسه ذلك نكته  
المشارة الأثيرة . التي سبق ان أوضحها من خلال تتبع بكتوبه  
المختلفة منذ عام ١٩٢٧ ، فهو في بيانه المتعق بالمسرحية بعد إيريس  
صورة للوفاء الروحي . ولذلك فهو يقدريها «بسيوب» (الإغريقية من  
هذه الرواية . فالأخيرة «اكتفت باخوس في دارها بنظر عودة روحها  
وتسج ثوبها المشهور . وأما مسرحية إيريس فم تكتف باخوس  
والانتظار ، بل قامت تبحث وتناضل . الوفاء عند «بيلوب» هو وفاء  
سلي . أما الوفاء عند «إيريس» فهو وفاء إيجي . (المسرحية  
ص ١٦٦) .

إن إيريس في المسرحية ليست إلهة . ولا حتى به هالات المعظمة  
والخلال ، بل هي روعة محبة . ما إن يلفها غياب روحها حتى خرج  
للبحث عنه وقد ارتدت ثوب بسيط وأخضت وجهها تحت قناع أسود .  
(ص ١٨) إنها فلاحه مصرية لا تكاد تختلف عن بقية الملاحات ، فإذا  
هلمت لفقد روحها لم تنزع عن الاستعانة بأي وسيلة يمكن أن تهديها إلى  
مكانه . كما في ذلك السحر والشعوذة فإذا استنكر ثوت ذلك من  
قائلا .

«تعملين مثل أولئك الملاحات الساذجات ممن يصدقن أي أصنع  
المعجرات» أحابته . «وأي فارق بيني وبينهن؟ ... أليس منهن؟» .  
إلى امرأة مثل الأخريات . عندما بمقد شتا عزيزا فإنها تلمس المعجزة  
حيث نكود . (ص ٢٢)

وحين يلعبها تبا مصرع زوجها - في الفصل الثاني من  
المسرحية - تنهوى وتبار . وعندما تعين «... تدفع في شبه جنون وهي  
تصرخ صرخة مكتومة في صوت أحش كالحشرجه «روحي» .  
(ص ١١٥)

وهذه الصورة لإيريس ليست عربية على أصل الأسطورة . فقد  
وصف بلوتارحوس وقع حبر لحناء أوريريس على إيريس بقوله «ود



ثم تراه بعد ذلك يتأمر على أخيه ، يعاونه وشيخ البلد  
(ص ٢٩) ، يدبر مؤامراته الدموية الشمه هذوه وحطوة حطوة ، حتى  
ينق بأنجه في الليل ويستولى على مقاليد الحكم . فإذا تزامى إليه حبر

مع الخبير إيريس برعت على الفوز إحدى عداثرها . وإرتدت ثياب خداد . وأحدث الآلهة تحول في كل مكان . وقد استند بها الأمم . وما أقرت من أحد حتى حاطته . (١٢)

وفي سطر الثالث من الفصل الأول ترى سوء إحدى القرى يستل إيريس لحظة عن زوجها . ويتردها من قرينتي وهذا الموقف نفسه ينع عليه في إحدى حلقات المسرح المصري القديم حيث يقول إيريس : « ولكن حين أقرت من دور النساء المتروحات على سيد من بعد وثقت بوجهي في وجهي » (١٣) ومع ذلك فإن المسرحية الحديثة تقدم دور مفعلاً هذا التصرف حين جعلت أعوان طيفون يشرون شائعات عن إيريس وسحرها الأسود ..

وفي مصر مسرحي قديم عثر عليه بين النصوص المفقودة على لوحة « مريخ » ترى حرج الأم وهدمها حين لدغ عقرب ابها حوريس . وهي تصرح مستعينة بالآلهة : « شأ أي أم عادية . حتى يقول الأب دريون في تعليقه على هذا النص .

« لكن إيريس لم تلحق وسعاً - على الرغم من ألوهيتها - في أن تكون دور امرأة مهينة حربية . قد تقطعت بها الأسباب وملاها بصر . تسحى من أجل سب . وسوء لإهلهما شام . ويجوبها حذوها في كشف لصر عن سب . وعاب حور لتأخيره . ويبلغ حين يلزم بعكرها أن سب سيموت . ونسبته لياس وتربل اللغات . وتعود حائفة حين ترى خوف على وشت أن يرسل بكذا أسير بحور يلبها وتصبر إليه أن يوصي أهل المستشفيات من الملاحين ألا يعملوا عن حرمته أبها . وبما سجد هذه الدراما طبعاً معينا في تصويرها الآلهة على وفق الخصائص البشرية » (١٤)

وقد أورد « الحكيم » هذا المشهد في مسرحيته ولكنه اختله مكعباً بالإشارة إلى لدغ العقرب لحوريس . وكيف أسرحت إيريس بعلاجه بطريقة الخديعة التي تعلمتها من زوجها . (ص ١٠١)

غير أن هذه ساحة والتفاتية في الأعمال لا تمثل إلا جانباً واحداً من حوس شخصية إيريس في مسرحية . أما أهم جانب فهو التمثل في كفاحها المستميت للفوز عن زوجها وإعادةه إلى بلاده . ثم الحفاظ على أبها منه . وتربيته نحاً عن أعين طيفون وأعوانه . وإعداد له لينتم منه حين يسع أشده ويستولى على عرش أبيه المنتصب . وقد تحملت « إيريس » في سبيل ذلك الكثير من الآلام والمشاق . ولم تدع وسيلة يمكن أن تبليها غابتها دون أن تلجأ إليها

وقد أوردنا من قبل إشارة في الأسطورة تدل على أن طيفون كان يخشى إيريس أكثر من زوجها أوزيريس . وفي المسرحية نسمعه يقول عنها : « أبها صلبة كالصخرة .. مستعصية عن زوجها في كل زكي . وستغرق كل باب .. وستسأل كل حي .. أبها مثير لنا الخائب » (ص ٣٢)

وهي بعد ذلك تجوب القرى على قدميها حتى كاد الدم يقطر منها (ص ٤٤) . تسأل كل من تلتقي به عن أي شيء غريب يمكن أن يهديها إلى زوجها المفقود (ص ٤٨) . غير أنه لما تعرض له من اضطهاد نتيجة للشائعات التي أطلقها أعوان طيفون من الشوم الذي يحمل

كل مكان تنزل به حتى إذا هدهد عنها إلى أن تصدق في الذي وضع فيه روحها قد حملته إحدى السن إلى ممكة بيوس . لم تعردد في السفر إلى هناك . حيث تعبر على أوزيريس وتعود به إلى وطنه . وهي إذا كانت قد فعلت بعد ذلك ماخيه الفخيرة بسيطة إلى حور . زوجها وسب في قرنه « خميس » الصغيرة لتأخذ . فلم يكن ذلك عن قبه صريح في نفسها . وإعراض حتى عن المسكة والمفود . بل أمثالاً لرغبة زوجها في إغلب نفسه في حكمه بعد ما منه من خدع شعب وبكبت أبها على حفظة ومع ذلك إيريس . تمثلت رغبة زوجها . لا بعد ثلاث سنوات لم تكف حلالها عن محاولة دفعه إلى العمل لاسترداد عرشه

وبعد مصرع أوزيريس ضلت إيريس خمس عشرة سنة تنقل من مكان إلى آخر خوفاً على ولدها من عيون طيفون . فلما بلغ حوريس أشده وأصبح في جندا قويا بدأت تعمل لإعادته إلى عرش أبيه السليب . فالتصفت بشيخ البلد . ووعده بصيف ذهبها وحليها التي استولى عليها طيفون . في مقابل أن يبيى الفرصة لأبها كي يبارل صيفون ويثأر لأبيه . وأخيراً يتحقق لأيريس ما أرادت . بعد سلسلة من التآمر والتعنت استطاعت أن تعلب عليها جميعاً .

والصورة التي تقدمها للمسرحية لأيريس الحكيمة الفاضلة . التي لا تتورع عن الالتجاء إلى الرشوة والحيلة لتحقيق أهدافها . ها أكثر من صد قوى في لراث الأساطير المصرية القديمة . حيث توصف كثيراً بأنها « الآلهة المحبذة التي تنطق بالحكمة » (١٥) وفي عاادج الأدب المصري القديم التي وصلت إليها . أسطورة طريقة توضح كيف استطاعت إيريس خداع « رع » الآلهة الأعظم . وعرفت منه اسمه السري المجهول الذي يجمع من يعرفه قوة خاصة بسلطانها على الآلهة الأعظم وعقلها ما يشاء . (١٦) وفي مستهل رواية من روايات هذه الأسطورة نقراً هذا الوصف لأيريس

« كانت إيريس تلك المرأة الطاهرة لها قلب يفوق في شجاعته شجاعة مليون فب من قلوب الرجال . وكانت مهارتها تفوق مهارة مليون إله . ولم يكن شيء في السماء أو على الأرض لا تعرفه . فهي كـ « رع » الذي صبح كل ما على الأرض » . (١٧)

أما جهادها المستميت من أجل زوجها أوزيريس ثم أبها حوريس . محبده محملاً في أشودة ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة . عوياً . أشودة كبرى لأوزير . يقول عنها العالم الأثري سليم حسن : « هي من يكشف لنا عن مراح عدة في أسطورة أوزير » (١٨) ولما جاء في هذه الأشودة : « أخته المقدسة قد حنته . وهي التي قصت نعدو ومنعت عنه أعمال الشر بالتعاون التي بطق بها لها . وهي صاحبة سبب الخادق . التي لا تخرج الفاضلة عث . ولما هرة في القيدة « إيريس » فاعلة الخير التي حمت أباها . والتي حنت عنه في غير مل . والتي احترق هذه الأرض حربة ولم تدق ظهر الراحة حتى عثرت عليه

« وهي التي أمدته بالظل برشها وبأحصب . وأوحدت الهواء . وهي التي صاحبت عاك من الفرج . وحامت بأحب إلى الأرض

« وهي التي أنعت ما كان هامداً في الواحد صاحب القلب المتعب . والتي قد لمعدت بطقته وولدت له وارثاً . والتي أوصفت

الطفل في عربة في مكان لم يكن معروفا لأحد . وهي التي أحضرته إلى دعة (جب) حينما اشتد ساعده .<sup>(١٩)</sup>

وتتفق المسرحية بشكل عام مع كل هذه الوقائع . كما أن تصويرها شخصية إيريس وكماحها من أجل روحها وإيها يكاد يطابق ما جاء في نص هذه الأثودية

وحق لتجاء إيريس إلى أساليب الحيلة والرشوة لانتقاء من طيعون ونصب أسب عليه . عذبه سند قويا في التراث المصري القديم هي قصة «الخاصمة بين حور وست» وقصة صرخة لاشك أن «الحكيم» استند بها في سنة «رشوة لايريس» . فقد تقدم حوريس إلى الإله العظيم (رع) بطايبه بعرض أبيه أوزيريس . فقدمه «رع» مع خصمه «ست» (وهو صط طيعون) إلى مجلس الآلهة المسمى بالتاسوع ليحكم بينها . وتدحت إيريس لصراعهم . فتظلم «ست» للإله «رع» . وشكا من قوة تأثير إيريس على الآلهة ... . وعندئذ تكلم «رع حور أخفى» إليهم قائلا : «اعبروا إلى جزيرة الوسط وافصلوا بينها ، وفعلوا لـ (عنى) : لا تعبر بأى امرأة في صورة (إيريس) . وعلى ذلك عبر التاسوع إلى (جزيرة الوسط) وحلوا يأكلون .

«وهنا حشرت إيريس واقتربت من «عنى» التوفى عندما كان جالسا قرب قاربه ، ولكنها عبرت نفسها في شكل امرأة عجوز وشايرت مسحية . وكانت تلبس حاتم من ذهب في إصبعها ، وبخاطبته قائلة (فقد أثبت إليك كعبير في إلى جزيرة الوسط ، لأنى عشتت ههنا الوفاء من الدقيق إلى الصبي الصغير . فقد كان يحرس بعض الماشية في (جزيرة الوسط) منذ خمسة أيام إلى هذا اليوم وهو جوعان . فقال لها : لقد قيل لي لا تعبر بأى امرأة .

فقلت له . هل كل ما قيل حاص بإيريس ذلك الذى تكلمت به ؟

فقال لها : «الذى تمنعنيته زياى حتى أعبر بك إلى جزيرة الوسط»

فقلت له إيريس : سأعطيك هذا الرحيق وعندئذ قال لها : «مدا يكون رحيقك ؟ هل سعى أن أعبر بك إلى جزيرة الوسط عن حين أنه قبل لي لا تعبر بأى امرأة - من أجل رحيقك ؟

وعندئذ قالت له : سأعطيك الخاتم الذهبي الذى في يدي . فقال : أعطيني الخاتم الذهبي

فأعطته إياه ، وعلى ذلك عبر بها إلى جزيرة الوسط .<sup>(٢٠)</sup>

ونص قصة «الخاصمة بين حور وست» القديمة ، فرى إيريس محتال على «ست» وتشكر له في شكل فانة لشنها . وبينما هو يمارها روت له قصة مختلفة عن زوجها راعى الماشية ، وكيف قتله رجل غرب واستولى على ماشيته وحرم ابنه منها ، فأبدي «ست» غضبه على ذلك لرجل المعصب ، وممنته الآلهة وهو يلين نفسه بنفسه .<sup>(٢١)</sup>

إذن فاستخدام إيريس للحيلة والرشوة في المسرحية له منته في التراث المصري القديم

وحوريس في المسرحية أنجبه أوزيريس من إيريس بعد عودتها من مملكة بلوس . وليس وهما في الرحم كما في رواية بلونارخوس<sup>(٢٢)</sup> . ولا بعد مصرعه كما ذهبت روايات أخرى . وقد مرنا أن «تعهده» و«رعت» بعد مصرع أبيه ، حتى إذا اشتد عوده وأصبح قادرا على حوص «مصرع» صد طيعون لاسترداد عرش أبيه . استدعت إيريس شيخ سيد وهدمت إليه . الرشوة ليهي . الفرصة لاسب ليرب صغوب . ويعمل على «أكتساب بعض النفوس وندى بعض بعود وصبغ تصوف (ص ١٢٤)

ويتصدى حوريس لطيعون وبهيه ويتعهد . . . ونفع يهيه مارة بانسيوف . وفي الأسطورة القديمة إشارات عديدة في هذه المارة . فلونارخوس يقول : «ثم شب القتال بأما عده كان «مصرع» حليف حوريس ، وقد سلمت إيريس طيعون المصعد بالأعلال»<sup>(٢٣)</sup> . وفي (غلبية التوبيخ) «تسترق المباررات بين حور وست المناظر من الكاس عشر إلى الحادى والعشرين»<sup>(٢٤)</sup> .

وفي كلا المصدرين يهرم حوريس مرة ويتصر أخرى قبل أن يكتب له النصر الهائى على خصمه . أما في المسرحية الحديثة فتدور مباررة واحدة يهرم فيها حوريس ويكاد طيعون يقضى عليه لولا تدخل شيخ البلد في اللحظة المناسبة لإنقاذ حوريس من بين يدي صغوب . مصصع الصبح له بتقديم القى للمحاكمة . حور من نتائج السبب «فى قد مرتب على قته وشيوخ الخبر بين ناس (ص ١٣٣ - ١٣٩)

ويعمل طيعون بصبح شيخ اسند . ويدعو الشعب هكمة حوريس سمة الكثرة ومحاوله اعتب ذلك . ويقرب حوريس به «برق» سلاح ليعتال طيعون بل لبارره . فندما لأيه أوزيريس . فيس طيعون . يكون هذا القى ابن أنجبه الذى ثوى قبل موته بسين عدة . ويتهم إيريس بالتزوير والتأمر عليه لا شرع بلت من بين يديه . ويطلب الشعب تنيده وإدانة لتأمرين (ص ١٤٣ - ١٥٠)

وهذه المحاكمة و«دت في بعض روايات الأسطورة القديمة شىء من الإسهاب . ولكن كان القصة فيها هم تسوع لإتهى كى نشر من قبل . أما في المسرحية فالتقصي هو الشعب من «أثودية أوزير الكبرى» مثلا نقرأ هذا النص من إيريس

«واجتمعت من أجله محكمة العدالة التى اجشد فيها التاسوع ورب الثعدين معه وأرباب حق وهم الذين ذو ظهورهم ساطع وهم جلسوا في قاعة «حب» يعطوا نصيب الشكى لصاحبه ويمسكة من يجب أن تسلم إليه . وقد وجدوا أن كلمة «حور» كانت كلمة صدق فأعطوه وظيفة والده . فخرج وهو مروح بأمر «حب» ويسم سادة شاطئ . النهر وبقى التاج على رأسه في ماز .»

ونذهب إحدى روايات الأسطورة إلى أن «تخصيب» وهذا في ساحة القضاء مدة ثمانين عاما ولم يستصع أحد أن يفصل في أمره .»

...

وإذا كان «عوت» - أو «نحت» - و«عوتى» - في الأساطير المصرية



لقدية هو «إله العلم والعرفان»<sup>(٩٧)</sup> مرة - و «وزير إله الشمس» ، «إله المخطوطات وكتب السحر»<sup>(٩٨)</sup> مرة أخرى ، و «الإله الكبير سيد العدالة في السماء والأرض»<sup>(٩٩)</sup> مرة ثانية ، فإن معظم روايات الأسطورة مجمعة على أنه كان مصر إيزيس و «وزير في صراعها ضد طيفون» ، فإنه تنجأ إيزيس لإنقاذ حوريس من سم العقرب<sup>(١٠٠)</sup> ، وهو الذي يطلب منها الاحتباء ، ما بها حتى يكبر ويقوى على استرداد عرش أبيه ، وإيزيس تقول في إحدى المخططات الدرامية الفرعونية :

«أما إيزيس ، بيما كنت خارجة من المشعل الذي نهلت إليه أنى صبت سممت نحوى الإله الكبير سيد العدالة في السماء والأرض وهو يقول لي

- أقبل ثيها الإلهة إيزيس ! ما أحسن أن ينصت الإنسان ، بيا لإنسان هدى غيره ! اختبى مع ابنك ، ذلك الطفل الذي يقبل إلينا عندما يكبر حسده ، ونكتمل قوته ، فسوف تجعله يستول على عرشه ، ونحطين له بذلك وظلمته مثل الأرض»<sup>(١٠١)</sup>

وحين يقدم حوريس إلى محكمة الآلهة تلجأ إيزيس مرة أخرى إلى توت بيقوم بالدفاع عنه أمام محكمة<sup>(١٠٢)</sup> ، وهو في النهاية الذي يرف إلى إيزيس بشرى تنصير حوريس وتنصيبه على عرش أبيه<sup>(١٠٣)</sup> وهذا تقريبا هو نفس الدور لدى أسده «الحكيم» إلى «توت» في المسرحية . مع بعض الاختلاف ، وبعد تحريره من ألوهيته<sup>(١٠٤)</sup> هو الإله الأول من المسرحية ينتق بسعة رحل ، على رؤوسهم قلاص كأنها أذنان لعقارب ، وفي آذانهم أقلام من القصب ، وهم ينفخون في للزأمر ، ويشدون وهم يسيرون في شبه رقص .

«نحن المقارب السبع هكذا يسموننا .. لأننا نجيد السبع»<sup>(١٠٥)</sup> وفي ألسنان أقلامنا

ترباق ومحموم» (ص ١٣)

من الواضح أن الكاتب قصد هؤلاء الرجال المقارب طقة الكاتب و نصاين ، ولعله اختارهم رى المقارب استنادا إلى ما جاء على لسان إيزيس في إحدى حلقات المسرح المصري القديم : «... وحيث خرجت ساعة المساء خرجت المقارب السعة في أثرى نحولى ونحرسى ..»<sup>(١٠٦)</sup>

• • •

ومن شخصيات الأسطورة القديمة التي استخدمها «الحكيم» في مسرحيته شخصية ملك سلوس . وقد سفت الإشارة إلى دوره القصير في الأسطورة ، وكيف فنى بشجرة الأثل التي تضم أوزيريس مع تابوته ، جعلها عمودا أقام عليه قصره . وقد حول الكاتب هذه الواقعة إلى استعارة موعظة . ثم عى شخصية الملك جعل الملاحين يسيرون له أوزيريس عبد رقيق ، ومن ثم استطاع عن طريق خدماته ومخترعاته أن يحتل لديه مكانة ممتازة ، حتى أصبح كالعمود الذي يقوم عليه القصر بل مملكة كلها ، ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يتردد الملك كثيرا قبل أن يوافق على طلب إيزيس بأن يسمح لها بالعودة مع أوزيريس إلى مصر ، ولكنه ما إن يعرف حقيقة شخصيتها حتى يوافق مصطرا ، ويطلب منها

أن يعدها صديقا لها . ويقول : «نحو أن تتذكرا دائما أى حقيق أن تعتمد على ابنتا أبى وقت الحاجة تحذاني هب إلى دعوة أسرع من الرجح» (ص ٩٥)

وما إن تحته الصراخ بين حوريس وطيفون حتى ترسل إيزيس ب ملك بلوس تدعوه لاجتماعها . فيصل في اللحظة المناسبة ليروى للشعب الذي يحج طيفون في تأليه ضد حوريس وإيزيس ، كيف نزل أوزيريس ضيفا كريما عليه . ثم عادر بلوس عائدا إلى مصر سيد نحو ثانية عشر عاما . فإذا طانته الشعب بالدليل على صدق ما يقول ، قدم انصديق الذي كان أوزيريس محبوسا فيه ، فيصدقه الشعب ، ويسحار إلى حوريس ، وينصبه على عرش أبيه . (ص ١٥٩ - ١٦٤)

وكل هذه إضافات من مسج خيال المؤلف ، ليس لها أى سند في روايات الأسطورة المختلفة .

وفي المسرحية شخصيتان ابتكرهما الكاتب دون أن يكون لها أى مقابل في الأسطورة ، وهما مسطاط وشيخ البلد . الأول كاتب ومما مثل توت ، يعد إلى حد كبير امتدادا لمبادئ أوزيريس ومثله العليا ، وإن كان أكثر منه إيجابية ، فهو يدافع عنه في مشتل المسرحية ، ويدهو «توت» إلى العمل معه لإنقاذ الشعب من مصملم طيفون وأهوانه ، ومعاونة إيزيس في البحث عن زوجها المفقود ، ويعاون في ذلك حقا ، في حين يتردد توت ويحجم . (ص ١٤ - ٢٥) ولكن توت ما يلبث أن يقتنع بوجهة نظر مسطاط ، فزاهما في قرية «هميس» يبحثان عن نجبا إيزيس وأوزيريس بعد أن ترامت إليهما أخبار عودتها إلى مصر . وحيثما بقابلان إيزيس يعرضان عليها العمل معها لإعادة العرش إلى أوزيريس ، في الوقت الذي يأتي بعض الفلاحين بغير مصرعه بأيدي رجال طيفون . (ص ٩٨ - ١١٥)

ومنذ تلك اللحظة يلزم مسطاط وتوت إيزيس ويقومان بتعظيم اسمها حوريس وتدريبه طوال خمس عشرة سنة . ويستعدان في الوقت نفسه لخوض المعركة ضد طيفون . ولكن ما إن يعلم مسطاط أن إيزيس قد استلمت بشيخ البلد ، ولحقت إلى أساليب الرشوة والتحويل ، حتى يرفض المصق معها في هذا الطريق الملوث الذي يتعارض مع مبادئ أوزيريس ومثله . في حين يبدو «توت» أكثر واقعية ، فيواصل السير مع إيزيس ، لا يرى حرجا في استخدام أى وسيلة مهما انحطت ، ما دامت تؤدي إلى الغاية المطلوبة . (ص ١٢١ - ١٣٢)

وكما كان مسطاط امتدادا لأوزيريس ومبادئه ، فإن شيخ البلد امتداد لطيفون وحيمة الانتهازية الشريرة ، فهو أذاته الرئيسية في استغلال الشعب . وتدمير للزأمره ونصيحتها ، وشتر الإشاعات المزعومة ضد أعدائه . وإن كان يعمل في الوقت ضد لحسابه الخاص ، ولا تربطه مخطوفون سوى المصلحة المادية السافرة . ومن هنا سهل تحوله خدمة إيزيس مادامت ستدفع أكثر . وهو في هذا الموقف الأخير وحده يمكن أن يكون المقابل المسرحي ل «عنى» التوتى ، الذي رشتة إيزيس في الأسطورة ليغيرها إلى «جريدة الوسط» حيث انعقدت محكمة التاسرع الإلهي

الملكي وشعبه - ولا يفكر في العودة إلى وطنه أو استرداد ملكه إلا حين نعر عنه إيريس وتضعه بذلك

ويعود أوزيريس مع إيريس إلى مصر ليواجه لاسروداد ملكها . ولكنه ما إن لمس اخذاع الشعب بدعائيات طيفون - وكيف أصبح يلصق أوزيريس وذكره ويسميه «الملك الداهل» - حتى يرهق في الحكم . ويفرر اعتزال الحياة العامة . ولاحتفاء في قرية صغيرة . مكتنبا عواصية رثائه الشعبية احصائية في هذا صدى محدود . فيشرع في تعمير فلاحية مثيرة شق صوت وأساب جديدة في التراجع . وقد صر أنه أصبح غامض من مؤمرات صيغون . ولكن سرعان ما نلت حظوه . بد وقع مرة أخرى في برثر عواص طيفون فقصو عن حياته ومرفوا جده شرمق . دون مقاومة ودون أدنى صراع بينه وبين طيفون وأعرابه

أما الصراع الحقيقي في المسرحية فقد كان - منذ البداية - بين طيفون وإيريس . إذ هل أن يلقى أوزيريس مصرعه . لم يكن طيفون يمشاء أو يحسب له حسنا . بل كان يخشى إيريس أبغضه ههكة . وبحسب ما ألف حساب . وطبيعة بناء المسرحية تفرض أن تكون إيريس استمررا للقيم والمبادئ التي يمثلها زوجها أوزيريس . وهذا ما تحقق حتى نهاية الفصل الثاني . ثم إذا بنا عند بداية الفصل الثالث ندج إيريس تتحلل نهائيا عن كل القيم والمثل التي عاش زوجها ومات من أجلها . وتنبى أنساب طيفون الواقعية . وتغاريه بنفس أسلحته الوصيعة لتصل بيده حوريس إلى كرسي الحكم بأى ثمن . حتى ليقول مسطاط الذي عدوها كثيرا

«إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من أسلحة العدم والاحتال ، وإذا كان لابد لاجاحه هو أيضا من استخدام الرشوة والتنجيل والتصليل ، فعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل في القوة البدنية للعلم والخير . وإذا سلمنا نحن خدام مبادئ أوزيريس بذلك فعناء بكل بساطة : الحياة لقصينا .. وعابدا أكرر العاطفي بداتها . لأنى لا أجد غيرها تعبيرا صحيحا عن الموقف .. وما دام في قلبي عرق يبيص على أنصح لنمسي أن أخون قصيقي .. إلى لم أنصر حوريس لأنه حوريس ، بل لأنه يمثل مبادئ . فإذا صابعت هذه المبادئ فلا معنى ضدى لانتصار حوريس . لن أخون القصة الحقيقية من أجل نجاح شخص لا لن أخون . لن أخون .. هذه كمنفى الأخيرة . ويس لى الآن إلا أن أذهب وأقول لكم : وداعا .» (ص ١٣١ . ١٣٢)

وهكذا نجد أنفسنا في قلب الموضع السياسي الذي من موضوعات المسرحية ، وهو الأهم مما نرى . (١٥) وقد خصص الكاتب بعض فقرات في بيانه الملحق بالمسرحية ، جاء به

«إذا كانت القوة للأمر والأمر ، فهل يجب على رجل العلم أن يتحذل وسلم أو أن يبارل مناصه بنفس سلاحه ؟

ومادا كان يجب على إيريس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لانيها ؟ .. هل تفعل ما فعلت أو تتمسك بمبادئ زوجها وتعرض لانيها خطر الجريمة ؟

وهكذا نرى أن توفيق الحكيم قد احتفظ بمعظم شخصيات الاسطورة الأصلية وأهم وقائعها . ولكنه جرد الشخصيات من صفات الألوهية . وحذف كل ما من شأنه أن يضفى عليها طابعا خرافيا متافيا ناطقة الشربة وللهمج الواقعي الذي اختطه لمسرحيته . واحتار من وقائع الأسطورة ورواياتها المختلفة ما يتفق مع هذا الاتجاه . وانحرف بعضها الآخر وحوره ليحقق هذا الهدف . ولم يتكرر سوى شخصيتين وبعض الوقائع المهمة التي تطلبها بناء المسرحية . ثم أصلى عليها مضموها سياسيا معاصرا محاول أن يثني أبعادها فجا إلى .

ندج مسرحية «إيريس» أربعة موضوعات سياسية . اثان منها رئيسيان . والآخران فرعان . فاموضوعان الرئيسيان هما الصراع بين حل العلم ورجل سياسة . والصراع بين المثالية والواقعية في العمل لسياسي . واموضوعان الفرعيان هما مشيئة بكتاب ودوره السياسي . ثم دور الشعب في تقرير شئون الحكم ومدى قدرة أناس السياسة على بصاليه وجداهه

أما الموضوع الرئيسي الأول فيقول المؤلف هه في تذييله للمسرحية «ماهى حقيقة الصراع بين أوزيريس وطيفون ..؟ عا كان في نظر بعض الحديثة صراعا بين رجل يعرف كيف يخدم الناس ورجل يعرف كيف يستخدم الناس . أى بالمعنى المعصرى أيضا : بين رجل العلم ورجل سياسة .» (ص ١٦٦)

وبعدما أول تعبير عن هذا الصراع في المنظر الأول من المسرحية من خلال الحوار بين ثوت ومسطاط وهما يلاحظان استبداد طيفون وأعرابه لأمر في البلاد وظلمهم للشعب . يشجعهم على ذلك انصراف ووزيريس إلى كشوفه واختراعاته . ويتساءل ثوت . «هل في ذلك لوم عليه ؟» فيجيب مسطاط : «ومن الذى يلومه ؟ .. أنا آخر من يلومه .» عنه ويشكرك به هى وحدها في مصرى . كم نعم . التي ديث الخير عن هذا البلد . لولاه ما استطاع العلاج أن يريج . ولا حصارنا أن تكون . من يكر أنه يخرج المهرات والشادوف . ومشيد الجسور والقصور ؟ ولكن الأمر الذي لا ينكر أيضا هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية مكر . يعمل ليصطط الانتصار . ويسمى أنشباخ البلد ويركبه يهيون الشعب .» (ص ١٧)

ولقد سبق أن لاحظنا أن الصراع الرئيسى في المسرحية ليس بين ووزيريس وطيفون ، إذ لم ينح المؤلف لأوزيريس أن يواجه طيفون أو يقاوم طبيعته بأى صورة من الصور ، مع أنه لم يكن عالما عاديا متفعرا بعلمه . بل حاكما يشتمل بالعلم الخدمة شمه . ومراعاة مصلحة الشعب كانت تفرض عليه ألا يهمل شئون السياسة ويتركها لمن يسى إلى الشعب ويظلمه . ولكن «الحكيم» حرل أوزيريس عن السياسة نهائيا ، وجعله عالما حائضا متجردا من كل قوة أو طموح سياسي . ومن ثم أمكن لطيفون السياسي الداهية أن يهرمه مرتين دون أن يلقى أدنى مقاومة من حانه . ومن ثم انتهى أى صراع فكري أو عاوى بينها

.. أوزيريس يظهر في بداية المسرحية ملكا مصرفا عن شئون الحكم لى حانه عهده . وهو فى «يلوس» عبد محرم . يقدم خدماته العلمية

هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق الشريرة ؟

هل يجازي الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم كما هم يعبر الانتحاء إلى الوسائل السياسية والعملية التي تكمل الحاج السريح الشمس ؟

هل الفرق بين الملائكة والشر هو أن الملائكة لا تعرف من الوجود غير شيء واحد المثالي فهي عندها هدف ووسيلة في عين الوقت في حين أن البشر يعرفون شيئين . المثالية . والواقعية . ولا يمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسيرون نحو مثل أعلى ؟

« ما هو مستقبل الإنسان ؟ .. هل هو في الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو في بقاءه بشرا يكافح لمعادل بين المثالية والواقعية ، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل ؟ » ( ص ١٦٧ . ١٦٨ )

وهذه جميع أسئلة مهمة وجبوبة ، فإذا حاولنا أن نجيب عنها من بعض المسرحية لوجدنا أن نمسك رجل العلم - وهو أوريريس - بالمثالية ، وعروجه عن أساليب السياسة الواقعية قد انتهى بمرتبته مرتين أمام رجل السياسة الواقعية ، وهو طيفون .

وإذا كان النصر الأخير في المسرحية قد تحقق لـ أوريريس عن طيفون . فلم يكن ذلك لأنه تمسك بالقيم والمثل التي وقفها أبوه كل حيوة . بل على العكس . كان انتصاره نتيجة مباشرة لتحله هو نفسه وبصيرته توت من هذه القيم والمثل ، ولحروبهم لبعض أساليب ضيق المسحطة من رشوة وتسليل للجواهر وخذاعها . بالرغم من أنهم كانوا أصحاب خلق فكان الحق لم يتصرف في المسرحية بقوة الدانية بل بقوة شر وأساليب . ومن هنا يصدق ما ذهب إليه أحد النقاد من أن « انتصار جوريس في نهاية المسرحية يعني في الوقت نفسه هزيمة أوريريس - مرة ثالثة وأخيرة - لا يبد طيفون بل نتيجة ما أفلحت عليه إيزيس . » ( ص ١٦٦ )

إنها قصة لعديبات والوسائل في السياسة . وقد سبق أن تعرض لها الكاتب في كتابات أخرى ، من بينها قصة « الانتصار الخالد » ( ص ١٧٧ ) . حيث يبدأ البطل « ثر » ، وهو صاحب الحق ، إلى الخيلة والهائلة بالانتصار على الشر والدطل . وستظل هذه القصة تشمل « الحكيم » في عدة مسرحيات أخرى ، من أهمها « السلطان المخائر » و « الورطة » .

ومن الإصناف للكاتب أن نلاحظ أن الموقف الذي استخلصناه من أحداث المسرحية يتعارض مع مثاليته الواضحة في كثير من كتاباته . ورفضه المستمر لاستخدام الوسائل الخبيثة حتى لو أدت إلى غايات خيرة بذلك فقد ناقشناه في ذلك فقال إن ما يؤمن به شيء ، وواقع الحياة السياسية المحيطة بنا شيء آخر . فما أكثر ما يبد هذا الواقع السياسي انتصار قوى الظلم والخذاع على قوى الخير والمثالية . ولذلك يقول الحكيم إنه لم يكن بوسعنا أن نبصر في مسرحية أخير المثالي . بخلاف ذلك واقع لسياسة العادية والمحلية .

ومع ذلك فلو أننا تأملنا تتابع الأحداث في الفصل الثالث من المسرحية لوجدنا أن أساليب السياسة الواقعية من رشوة وخذاع لم توصل

إيريس إلى هدفها . بل تعرضت هذه الأساليب للإحباط مرتين . الأولى حين هزم طيفون جوريس وكاد يقضي عليه في المداورة لولا تدخل شيخ البلد وإيقاده إياه . والأخرى حين نجح طيفون في خداع الشعب وتخريضه على إيريس . فأخذ يطالبها بالدليل على صدق مرعيتها . وبولا وصول ملث بطوس في اللحظة المناسبة لتتحقق العلة لطيفون وأدان الشعب إيريس وجوريس . وهذا أمر صعب . ثم دامت المدامه وكمه من أحط الوسائل . طيس هناك صمان للنصر لأي من الجانبين . وبما خصص المسألة لعوامل عدة . من بينها المصادفة . وبحكام التدبير والخذاع

\*\*\*

وتناشر المسرحية كذلك موضوعين سياسيين مريعين ، أولهما مسئولية الكاتب نحو العمل السياسي ومدى التزامه بمناصرة المادى التي يؤمن أنها الحق . يقول « الحكيم »

« ما هي مسئولية الكاتب ورسالته ؟ ... أنهى أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط ؟ .. أم أنه يلتزم بالقضية كما فعل توت ؟ » ( ص ١٦٨ )

والمسرحية تبدأ بمناقشة مدا التزام الكاتب أولا . فهي في مصر الأول تعرض موقفين متناقضين من هذه القضية . موقف مسطاط الذي يدعو في سحابة إلى وفوف الكاتب إلى جانب الشعب ومعاونته في دفع الظلم عنه : « أهل السوق ليسوا اليوم في حاجة إلى مزاميرنا . إنما في حاجة إلى معوتنا . ونحن نختبئ هنا خلف هذا القاذ ، ومهرب نحن بنادينا . » ( ص ١٥ )

وعلى العكس من ذلك يعتقد « توت » أن مهمته بوصفه كاتب وفنانا مقصورة على الترفيه عن الناس ( ص ١٤ ) وأن قلمه « لتسجيل لا للحرب » ( ص ٢٥ ) . ولا شأن له بالسياسة ولا بالنظام الواقعية على الشعب : « أتريد أن تخبرني من صناعي ؟ ... أنا توت المسجل .. ألا تعرف أن صناعي هي أني حامل القلم المسجل .. لا أنصر أحد ولا أعارب أحدا .. أنا توت المسجل .. المسجل .. المسجل .. المسجل .. المسجل كل شيء . ولا شأن لي بأحد » . ( ص ٢٥ - ٢٦ )

ويعد أن تتطور الأحداث بفتح توت بآراء مسطاط في الماضي كت أكتي بالتسجيل .. أرواب وأسجل . أما لأن فومو قد تغير ، لأن كل شيء . كما قلت أنت . قد أصبح تعوي بالأمس لم يكن أمامنا قضية واضحة . أما الآن فمحر أمامنا قضية هي بالعمل فصينا قبل أن نكون قضية أوريريس . » ( ص ١١٢ )

غير أن توت ومسطاط لا يلبثان أن يختلفا من جديد حول ما يجب أن يلتزم به : « أهو » القضية « أم » النداء » . ويوافق توت على اتباع أي وسيلة - حتى وإن تعارضت مع المبدأ - ما دامت تخدم بقصة في حرب رفض مسطاط ذلك . وتأثر الابتعاد عن الصريح السياسي . حرصه على سلامة انداء

وتشير المسرحية إلى موقف ثالث نشأه آخر من الكتاب . « الذين اشتراهم طيفون » . واستصافهم في مصره ، « يدبججول له أناشيد محده . ويدبججول من حكمه المأثر . ويعصجون له في المزامير . » ( ص ١١ ) وللتألف بدين هذا الموقف الأخير ويرفضه . في حين يتعاطف

يصدق الشعب كل مراحم شيخ البلد ويستجيب لما عليه منه . وما إن تظهر إيريس حتى يتعد الملاحون عنها قائلين : « إنها هي التي تحمل الشقاء إلى كل القرى » ، فإذا خلعت ثيابها ، وكشفت عن شخصيتها ، لم يقلها هذا ، إذ يقول الملاحون : « زوجة الملك ، الداهل » (ص ٤٦) ، ويصحبونها بالعودة إلى قصرها .. « والمالك طبعه المحبوب لا شك سيملككم بعظمه في هذا العهد السعيد .. » ، بالطبع .. إذا كان الملك الجديد سيهر على راحتنا نحن الملاحين ، في من ريب أن أرملة أخيه ستكون أول من يظهر برهائه .. أما أوزيريس الزاحل فهو في نظرهم « كان مشغولا بنفسه » وتعتق إيريس على هذه الخديعة الصخمة بقولها : « .. بنفسه ؟ .. وأسعد .. نعم .. نعم صدقت سريعا كل هذه الدعايات .. معذرون أنتم .. إسمهم بارعوب مهرة » (ص ٤٧)

وإذا كنا قد رأينا أوزيريس يصرف بعد عودته إلى وطنه عن كل ماله صلة بالحكم فلم يكن ذلك إلا لأنه « صدم في أعماق قلبه يوم سمع بأدبيه الناس يلعبون ذكرى أوزيريس نتيجة لدعايات عبيون .. » (ص ١٠٣)

فالشعب في المسرحية إذن أُمي ساذج ، يسهل على الحاكم خداعه وتوجيه الوجهة التي يراها دون أن يحيد عنه مقومة أو معارضة . ولعل هذه الحقيقة هي التي دعت إيريس إلى رشوة شيخ البلد ، ليعمل على الوصول يابئنا إلى الحكم ، فالأمر على حد تعبيره : « .. يتطلب اكتساب بعض النفوس » ، وبذلك الوعود .. وتنظيم بعض الصفوف .. وعبر ذئب من الثعالبات .. » (ص ١٢٤) .

وترداد هذه الحقيقة وصوتا قرب خاتمة المظر الأول من الفصل الثالث خلال هذا الحذل بين إيريس ونوت ومسطاط :

نوت : أبسط لي قبل كل شيء وبكل وضوح : ما هو في رأيك السيل الحقيقي لبلوغ حوريس الخلف ؟  
مسطاط : الشعب .

إيريس : إن مسطاط ينسى أن روحي أوزيريس كان معبود الشعب في يوم من الأيام ، فما إن ظهر أخوه المعاصر طبعون حتى استبدع برأته وحيلته ونساليه وأكاديبه أن يسلب من روحي لمسكين ملكه وشعبه معا ..

نوت : حقا إن اليد الباردة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضا مما تسرق .

مسطاط (صانعا) : إلى حين .. إلى حين .

نوت : نعم .. إلى حين ظهور يد أخرى أبرع . (ص ١٣١)

وإذا كان « الحكيم » قد وضع الشعب قرب نهاية المسرحية في مكان القاصي الذي يتحكم بين الطرفين المتنازعين بدلا من الآلهة في الأسطورة . فلم يكن ذلك نسلا منه بقدرة الشعب على حكمه تسليم وتقرير مصيره وأخيرا حاكمه بنفسه . فلفظ « وشك طبعون » على لعجاج في خداع الشعب مره أخرى والقور تأسده وإدانة إيريس وانها صاحب الحق الشرعي ، لولا وصول ملكك بسوس بصورده معجته . عبرت نجاه

بوصوح مع « مسطاط » الذي يعبر عن موقف قريب من موقف « الحكيم » نفسه من « صراعات السياسة والحريه » من حيث رفضه لأتواطع حرب وشخص . مكتنبا بالانترام مجموعه من المادى عامة . ويركز هذا التعاطف من حانه مع مسطاط لم يؤد إلى إدانة لنوت . تنب مع تعليمه السابق بالواقع السياسي كما أشرنا

بعد صمدت المسرحية في سنة ١٩٥٥ . في تلك الفترة التي شهدت فيها الحياة الأدبية في مصر حدلا اعتدما حول قضية الانترام . فأدلى نوهين الحكيم برأيه في هذا الحذل من خلال المسرحية ، وهو كما يرى رأى أدبي ونقدي بالإضافة إلى طابعه السياسي الواضح

ويجوز شطب دور مهم في المسرحية . يوضح رأي المؤلف في قضية الديمقراطية . ومدى قدرة الشعب على توجيه مقدراته السياسية . وهذا هو موضوع السباسب الرابع الذي تعالجه المسرحية . والذي حملته بكاتب في قوة ، قوة الشعب من قوة الشمس . لا أثر لها د تفرقت شعبي وشئت . وكما تعمل عنده إذا جمعت وتكتت ونظمت . وهذا تنظيم وتجميع وتكتل . لخدمته دائما وسائل السياسة الشعبية . بدت كانت لحظة نهائية لأوزيريس في هذه المسرحية هي الوصول إلى أن يحدع عبيون ورفقائه بالاحتكام إلى الشعب المتجمع بعرص من حقائق كئي يصدر رأيه الحر » (ص ١٦٧ . ١٦٨)

غير أن ما تقوله المسرحية من خلال أحداثها وحركاتها يختلف كثيرا عما أجمنه الحكيم في الاستشهاد السابق . في سنبل المسرحية يلتقي بعدد من الملاحظات والتقيرات . يمثل جاليا من الشعب ، ويرى شيخ البلد يهب ما يحمله من طيور وحبرات ، فلا يستطيع مقاومته . بل يلجأ إلى نوت ليكتب من الشكاوى والتعاول ، فإذا به يقول : هؤلاء السحرة ! ! ! يصرون على تسميتي السحر . وينحون في طلب التعاولد ويتألم وفد مركبهم في وهمهم ولكنهم نادوا كل حامل قلم عنده سحر هؤلاء السحلاء » (ص ١٥)

ول منظر الثالث يلتقي بمجموعة أخرى من الملاحظات والملاحظات في صاحة قرية من القرى ، وشيخ البلد يعلمهم باعتلاء طبعون العرش ، ويشهرهم بعهد أمن ورحاء : « .. لقد كنتم في عهد الملك الزاحل تشكون لما كان يؤخذ منكم في الأسواق .. اليوم لن يؤخذ منكم إلا نصف ما كنتم تعطون . لتوقوا أن العهد قد تغير . وأن طبعون ساهر على راحتكم . مدير لأموالكم ... قولوا معي انصر لطبعون » (ص ٣٩ . ٤٠)

وعلى رغم مما عدناه هؤلاء الملاحون والملاحظات من شيخ البلد « عوبه » وقد قلنا حالا نموذجنا منه . هذا صدهوه وصاحبوا خلفه : « البصر لطبعون » وكذلك صلوقه حين حذرهم من امرأة بحيرة ساحرة . ترغم أنها تبحث عن زوجها . وطلب منهم طردها لأنها « نجر في دنيا الشوم حيتا حلت » . بل إسم كيروني في عهد حديث شيخ البلد ربيهم ديلا على نفس الأحور . إذ لم يكن يعنى بالحديث إليهم قبل ذلك



الشعب وأقنعه بصدق إيريس .

والخلاصة أن «الحكيم» في هذه المسرحية يدين الشعب ، ويهينه بالسذاجة وسهولة الانخداع . حتى لكأنه يقدم مصداقا دراميا لبيت «شوقي» الشهير في مسرحيته «مصرع كليوباترا» حيث يصف «حالي» الشعب بقوله :

ديسالسه من بسبغاه عقله في أذنبه (٢٨)

هذا التشكك في حكمة الشعب وقدرته على الحكم السليم ليس جديدا في فكر الحكيم السياسي ، فهو يردده كثيرا في مسرحياته السياسية الأخرى التي تعرضت لفكر الديمقراطية . والواقع أن لهذا الموقف التشكك بعض المبررات من تجارب السياسة الواقعية ، إذ كثيرا ما زينت بإرادة الشعب باسم الديمقراطية ، وكثرا ما تنكر الحكام الباغي المستبد في مسوح الحكام العادل المرحص على مصالح الشعب ، المعبر عن إرادته ، وبخاصة حين يكون الشعب جاهلا ، لم يصل إلى درجة كافية من الوعي تمكنه من مقاومة استبداد الحكام وعدم الوقوع في حيلهم دهاياتهم وأكادسهم .

...

وتعد «إيريس» أول مسرحية كبيرة يكتبها توفيق الحكيم بخطه طويته من المسرحيات الطبيعية والقصيرة مرمته أن كتب مسرحية «الملك أوديب» التي نشرت في عام ١٩٤٩ . ومعنى بالمسرحية الكبيرة تلك التي تعالج قضايا فكرية صعبة ذات طابع إنساني عام . وقد تستلهم التاريخ والأساطير ، أو الأعمال الأدبية الخالدة ، وتتطلب من الكاتب في هذه الحلة احتشادا خاصا وجهدا مضاعفا لكي يصح على المادة القديمة مصموميا جديدا ، وبكسوة الأثر للوروث حلة معاصرة ، تبرز تناوله إياه وترك آثار بصماته عليه .

وهذا القياس لا يجد في تراث «الحكيم» المسرحي أكثر من ثمان مسرحيات كبيرة ، أو تسع ، نعتقد أن إيريس واحدة منها .

غير أن تناول الكاتب لمادة الأسطورة هنا يختلف اختلافا واضحا عن كل محاولاته السابقة في هذا المجال ، فقد سبق أن لاحظنا مدى حرصه على تجريد كل وقائع الأسطورة من عناصر الخرافية غير المعقولة . وقنا به قد حردنا من عناصرها الأسطورية . ومن ثم انطلق أحداثها ومواقفها من أرض الواقع المادي ولم تعذب حينها قصايا تفكر النظرى لمجرد كعالية مسرحياته الكبيرة السابقة .

وليس معنى هذا أن «إيريس» لا تعرض قصايا فكرية ذات طابع إنساني عام ، فقد سبق أن حرصنا هذه القصايا ، فإن ما نقصده هو أنها تعرض هذه القصايا من خلال وقائع وأحداث وصراع مادي مشوق ولم يكن هذا أسلوب الكاتب في مسرحياته الكبيرة السابقة . «كشهرزاد» و «أهل الكهف» و «بيجماليون» وغيرها ، حيث كانت الصدارة للنقاش الفكري مع شخصيات الحركة المادية وسطها أما في «إيريس» فدور الكاتب حرص على أن يورثها عناصر الجاذب على حشبه المسرح ، ومن ثم هد ملأها بالحركة المادية الشطة ، ومال في

حوارها إلى الساطة الشديدة التي تتشظى مع واقعية علاجها ، فاذ نتيجة لذلك عصر الشاعرية الموحية التي كانت تميز هذا النوع ، مسرحيات «الحكيم» بل إن بساطة الحوار في «إيريس» كادت تنهط بعض اللواظ إلى نوع من الانتدال والسوقية ، كما في حديث نود وسطاط مع «إيريس» في المشهد الأول من المسرح (ص ٢٠ - ٢٦) ، فقد حلا من بعة التقدير والاحترام الواجد نوارها في مخاطبة ملكة .

حاول الكاتب أن يعرض افتقار حوار المسرحية إلى الشاعرية بإصدار عصر عتالي موسيقى في إنشاد العقارب السبعة على أنعام الزمام (ص ١٣ ، ١٤) وأعطى الملاحين (ص ٦٠ ، ٦٤) ثم بكائيات إيريس على زوجها المفقود (ص ٦٠) وواج الفلاحات بعد مصرع أوروريس (ص ١١٥) . ولاشك أن هذا العنصر العتالي يثث عابر حاح للمسرحية عند عرضها على خشبة المسرح .

وعلى الرغم من تخلص بناء المسرحية وتداخل موضوعاته بذكره في تسليج الحركة المادية فإننا نلاحظ نوعا من التحصيل في هذا البناء بعد الفصل الثاني ، ولعل هذا ما دفع ناقد في القول بأن «مسرحية تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثاني .. حين تخفى شخصية أوروريس وتستغل التابع إلى شخصية حوريس وصراعه مع ست .. هنا تكون فجوة درامية بشعة .. قد لا يحس بها قارئ المسرحية .. ولكن المتفرج يهوى فيها على حين فجأة .. ثم يجد نفسه مضطرا إلى تسليق جذران الطرة ليسير مع حوريس في خط جديد .. كان يمكن أن تنتهي المسرحية بمجرد أن يستقر لدى المتفرج أن إيريس رمز للولاء والإصرار على مساعدة قوة الخير متواصل معها وستتجبع ، على هذا الإطار محدود يستطيع الكاتب المسرحي أن يركز طاقة التعبيرات الدرامية ويحس تصويب . بدلا من تبديدها على هذا النحو المستطرد» (١٩٩)

والواقع أن المسرحية لا تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثاني كما ذهب الناقد . بل تزداد فيها الحركة والمفاجآت ، ولكن في اتجاه آخر جديد . كما لاحظ بحق - غير اتجاه الأحداث والصراع في المصير السابقين . فمن نرى في الفصل الثالث مبارزة بين طيفرون وحوريس ، ثم محاكمة شعبية صاحبة حافلة بالسياب التبادل والانتهاكات الصارخة ، في الوقت الذي يحدث فيه الحوار الفكري حتى يكاد يتلاشى ، ومن ثم تصعب الدلالات الرمزية للشخصيات حتى يكاد نساها .

وهكذا نرى أن تحول إيريس في الفصل الثالث عن مادي روحها أوروريس انسانية إلى اتع مادي طيفرون انسانيه بوصفة م يتن انقلاما في الحاسب التفكير من مسرحية محبت بل لى في موقف نفسه إلى تحطيل في مناهب الفنى ، إذ حول الصراع فيها إلى صراع مادي خالص بين شخصان عاديين لاكتل كل منهم قبح ومدي ، متع صفة كما كان الحال في الفصلين السابقين .

ويريد من هذه إحسانا بالصحوة ندرمه بين الفصلين لأول والثاني من ناحية . والفصل الثالث من ناحية أخرى . أب مصحوبة

بمجموعه رمزية تمتد أكثر من خمس عشرة سنة ، بل إن المسرحية كلها تمتد على مساحة رمزية كبيرة نسبيا ، فيبين الفصلين الأول والثاني عدة أشهر ، وبين الشهادين الأول والثاني في الفصل الثاني ثلاث سنوات ، ثم تأتي فحوة الخمس عشرة سنة . وهذا الامتداد الكبير قد أثر بلا ريب في قوة التركيب الدرامي للمسرحية . ولا تفسر لهذا الامتداد سوى حرص الكاتب على الحفاظ على أكبر قدر من وقائع الأسطورة الأصلية بعد منطقتها وتأنيبها . وهذا مادفع ناقدنا كالدكتور لويس عوض إلى أن يأخذ على

## • هوامش

- (٣١) المصدر السابق - ص ٣١
- (٣٢) James George Frazer, «The Golden Bough, a Study in Magic and Religion, abridged ed., Macmillan and Co., 1932, P 363.
- (٣٣) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٣١ ، ٣٢
- (٣٤) المصدر السابق : ص ٣٢
- (٣٥) المصدر السابق : ص ٣٣
- (٣٦) المصدر السابق : ص ٣٤
- (٣٧) المصدر السابق : ص ٣٥ - ٣٦
- (٣٨) آبيو ديرون - المسرح المصري القديم ، ص ٥٦
- (٣٩) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٦٣
- (٤٠) د. لويس عوض ، دراسات في أدبنا المعاصر ، ص ٢٤
- (٤١) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٨
- (٤٢) المصدر السابق : ص ٣٣
- (٤٣) المسرح المصري القديم ، ص ١١٧
- (٤٤) المصدر السابق : ص ٦٢
- (٤٥) المصدر السابق : ص ٥٨
- (٤٦) سليم حسن ، الأدب المصري القديم ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، ج ١ ، ص ١١٧ ، د. عبد المنعم أبو بكر ، «أساطير مصر» ، دار المعارف ، مصر ، سلسلة «الأزاد» ، ١٣٤١ - ١٩٥٤
- (٤٧) «أساطير مصر» ، ص ٢٠
- (٤٨) «الأدب المصري القديم» ، ج ٢ ، ص ٨٨
- (٤٩) المصدر السابق : ج ٢ ، ص ٩٠
- (٥٠) المصدر السابق : ج ١ ، ص ١٤٩
- (٥١) المصدر السابق : ج ١ ، ص ١٥٠
- (٥٢) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٣١
- (٥٣) المصدر السابق : ص ٣٨
- (٥٤) «الأدب المصري القديم» ، ج ٢ ، ص ١٨
- (٥٥) المصدر السابق : ج ٢ ، ص ٩٠
- (٥٦) «أساطير مصر» ، ص ٣٠
- (٥٧) «الأدب المصري القديم» ، ج ١ ، ص ١٣٦
- (٥٨) «المسرح المصري القديم» ، ص ٥٨
- (٥٩) المصدر السابق : ص ١١٦
- (٦٠) المصدر السابق : ص ٥٨
- (٦١) المصدر السابق : ص ١١٦
- (٦٢) المصدر السابق : ص ١٣٦
- (٦٣) المصدر السابق : ص ١٥٦
- (٦٤) المصدر السابق : ص ١١٦ ، ١١٧
- (٦٥) ونظف في هذا مع ما ذهب إليه د. متشور من أن الصراع الذي تقوم عليه المسرحية ليس في جوهره صراعا بين العلم والسياسة ، بل هو صراع بين الواقع والخيال في بحث السياسة والحكم (المسرح توفيق الحكيم ، ص ٩٤)
- (٦٦) من مقال تيسر عبد الله - مجلة «المسرح» ، العدد ١٤ ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ٥٢
- (٦٧) سلطان الظلام ، ص ٧٥
- (٦٨) أحمد شوقي - «مصرع كليوباترا» ، مطبعة مصر ، ١٩٣١ ، ص ٣
- (٦٩) صلاح عز الدين في مقال «السياسة» ، العدد ٧ / ١ / ١٩٥٧
- (٧٠) «دراسات في أدبنا الحديث» ، ص ٨٧

- (١) «مسرح العصر» ، ص ٢٢٨
- (٢) «وحدة الروح» ، ج ١ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤
- (٣) «عشرة أدباء يتحدثون» ، ص ٣٤
- (٤) «وحدة الروح» ، ج ٢ ، ص ٥٤ - ٦٤
- (٥) «وحدة الروح» ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣
- (٦) «إيريس» ، ص ١٦٥
- (٧) «شهرزاد» ، ص ١٣٤ ، ١٣٥
- (٨) مجلة «الرسالة» ، العدد ١٠ ، ١ / ١ / ١٩٣٣ ، ص ٥ - ٨ ، تحت شمس الفكر ، ص ٥٧ - ٧٢
- (٩) «تحت شمس الفكر» ، ص ١٠٨ ، وللحال على شكل يميلات في أسئلة أديب مصري يقول «الحكيم» إنه جاءه سنة ١٩٣٣ طرب نشر أهل الكهف بعبادته في شأنا وسأله ما حصله على اختيار موضوعها
- (١٠) «وحدة العصر» ، ص ١٧٨
- (١١) مجلة «الرسالة» في العدد ٢١ في ١٥ / ١١ / ١٩٣٣ ، كفى يسر «تحت شمس الفكر» ص ٢١٢ - ٢١٤
- (١٢) «الرباط للقدس» ، ص ٩١ ، وقد صدرت سنة ١٩٤٤ ، أي قبل نشر المسرحية إحدى عشرة سنة
- (١٣) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ترجمتها من اليونانية د. حسن صبحي بكري ، وأجمعها د. محمد صقر خطبة ، «الألف كتاب» (٢٣٥) ، دار القلم ، ص ٩
- (١٤) «المسرح المصري» ، دار إيريس للطبع والنشر ، ١٩٥٥ ، ص ١٠ ، ١١
- (١٥) «بيل الألف» : «في عالم المسرح - تجارب ودراسات» ، الفكر المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٦٠ ، ص ٢٧
- (١٦) د. لويس عوض ، «دراسات في أدبنا الحديث» ، دار المعرفة ، ١٩٦١ ، ص ٨٩ ، وهو نفس المقال المنشور في جريدة «السياسة» ، ٣٠ / ١ / ١٩٥٧
- (١٧) د. محمد مندور : «مسرح توفيق الحكيم» ، ط ٢ ، دار تحفة مصر ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٤ ، وهو المقال المنشور في جريدة «الثعبان» ، ٢ / ٢ / ١٩٥٧
- (١٨) المصدر السابق ، ص ٩٧
- (١٩) جريدة «الجمهورية» ، ١٨ / ١ / ١٩٥٧
- (٢٠) حاولت أن أعرف من المؤلف المصادر التي اعتمد عليها ، فاعتد بانه سببا ، ثم انصبت أنه ألف المسرحية خلال فترة عمله مديرا لدار الكتب المصرية ، فأتاح له ذلك فرصة للاطلاع على مجموعة كبيرة من المراجع مختلف اللغات حول الأسطورة وتسمياتها
- (٢١) «إيريس» ، ص ١٦٥
- (٢٢) جريدة «الثعبان» ، ١٩ / ١ / ١٩٥٧ ، والمقالة بتوقيع «كتاب كبير» ، وقد أشار أسعد حبروش في كتابه «المسرح من النكوليس» (دار روز اليوسف ١٩٦٦ ، ص ٢٢٠) إلى أن كاتبها هو الدكتور حسن فوزي الذي خرج من مصر لأنه كان وقتها وكيلًا دائما لوزارة الإرشاد ، وكان المسرح هو الذي قدم للمسرحية تبعا لما ، وبحسب لإشارته المباشر
- (٢٣) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، ص ٢٤
- (٢٤) المصدر السابق : ص ٢٨
- (٢٥) المصدر السابق : ص ١٨٨
- (٢٦) سليم حسن ، «الأدب المصري القديم» ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، ج ٢ ، ص ٨١
- (٢٧) وهو الدكتور حسن صبحي بكري مترجم أسطورة «إيريس وأوديريس» لبلوتارخوس في تقديمه لها ، ص ١٢
- (٢٨) المصدر السابق : ص ١٢ ، ١٤
- (٢٩) المصدر السابق : ص ٢٩
- (٣٠) بلوتارخوس - إيريس وأوديريس ، «مقدمة المترجم» ، ص ٨

المجلس  
الأعلى  
للثقافة

# قطاع المسرح

## يقدم

مسرحيات جديدة لموسم الصيف عام ١٩٨٢

الكتاب

المسرح القومي

على مسرح بيرم التونسي

### الأيام الصعبة

تأليف:  
سعد مكاوي



المسرح الكوميدي

على مسرح بيرم التونسي

### نجوم الظهر

تأليف:  
سيد الشوربجي  
إخراج:  
جلال عبدالقادر

مسرح الطليعة

قاعة "٧٩" يقدم

### الحصان

تأليف:  
كرم البخار  
إخراج:  
أحمد زكي

مسرح الأنفوشي

بالاستديو يقدم

### سفوف في أعماق البحار

تأليف:  
سلطان شهاب  
إخراج:  
فكري أمين

عرض جديد

### فرقة مسرح الشباب

إخراج:  
رشاد عثمان

إنتاج مشترك

على المسرح القومي كاترينا

### قسمة

تأليف:  
نجيب الرحمان وديع خيرى  
إخراج:  
المسيح راضى

المسرح العائلي الصغير

يقدم

### حدث في عصر الرشيد

تأليف:  
الشاعر عبدالوهاب محمد  
إخراج:  
عاصم نصر

فرقة المسرح المتجول

بأحياء القاهرة والمحافظات ومسابيف الجمهورية

### أزمة شروف

تأليف:  
د. محمد الباجس  
إخراج:  
عبدالغفار عودة

# العرض المسرحي

## بين التأليف والاداء

هناك شبه إجماع على أن «المسرح» فن «الكلمة». ولقد يقال نفس الشيء عن الشعر، والقصة، والرواية، وفنون الأدب كافة. بل إن التعريف قد ينطبق أيضا على الفنون التشكيلية والتعبيرية، ذلك أن المقصود بالكلمة هنا ليس مجرد «اللفظ» أو التعبير الخارجي، إشارة كانت أو قناعا أو حركة أو شكلا أو كلمة. وإنما المقصود هو المضمون الذي يرسله هذا اللفظ أو ذلك التعبير إلى المستمع، أو إلى المشاهد. نصريحا أو تلميحيا. غير أن «المسرح» يختلف عن جميع الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية من حيث هو «مجمع الفنون»، أي إنه لا يقوم على الكلمات فقط، فلا بد له من الأقل من «الممثل» الذي يجعل الكلمة إلى المشاهد «أو الجمهور»، ولا بد له من إطار معماري أو مكاني، حتى ولو كان هذا الإطار مجرد فراغ محدود وقع حبه الاختيار عمدا أو عرضا داخل الفراغ الكوني الفسيح، ولا بد له من إطار تشكيلي ينجي ويحدد بيئة «الكلمة» أو بيئة «الحديث»، أو يشير إليها على الأقل، ثم لا بد له في النهاية من فنان مفكر. تكون له القدرة على نظم هذه العناصر في نصيدة واحدة من الشعر: ذلك هو «المخرج».

سعد أردش

كان حجم هذا الدور - في طريقة تجسيد كلمة المؤلف - على أنها إبداعنا في المخرج القدرة الكاملة على تطويع هذه المجموعة من المبدعين، ودفعها داخل الحدود الصيقة لمهجه في الإبداع وفي التفكير، فإننا يمكن أن نطمح إلى أن الأمر لا يتجاوز تلك الازدواجية في التناول بين الكاتب والمخرج.

### النص والعرض

ويمكن أن نحصر من هذا إلى أن النص المسرحي المكتوب على الورق هو خليقة صبة تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحي فالنص أشكال جامدة على الورق، يستمتع به قارئ واحد في اللحظة الواحدة، والعرض حياة متغيرة ترحل بالدم والحركة والفكر والانفعال، تقيم حوارا حيا بين مجموعة من الفنانين في «فراغ» مسرحي ومجموعة من المشاهدين في مكان للفرحين. والنص بالنسبة للمماري الواحد أشبه ما يكون برسالة من ذهن أحادي إلى ذهن أحادي، في حين أن العرض موقف اجتماعي حي ناص، يجسده حاسب من المجتمع - يمثله الفنانون المسرحيون - أمام حاسب آخر من المجتمع - يمثله الجمهور - بكل ما يترتب على ذلك من إثارة أو استفزاز. ولقد يبدو لي الأمر كالفرق بين التخطيط على الورق لمعركة حربية وبين المعركة ذاتها، د تسير نازها بين جيشين - وشتان بين حلق التخطيط وبطولات المعركة الحية.

وبعد كان هذا الفنان (المخرج) في الأصل هو نفس «الممثل» - إذا صح أن الممثل هو المبدع الأول للمسرح - أو كان هو نفس «المؤلف» - إذا صح أن «المؤلف» (أو الشاعر) هو المبدع الأول للمسرح. وفي الحالتين لم يكن هناك مجال للتمرقة أو للمقارنة - أو للتناقض - بين كلمة المؤلف (محملا كان أو شاعرا) وبين الكلمة التي تصل في النهاية إلى الجماهير، لأن المنع في الإقدام على التجسيد واحد. ولكن الحال قد تبدلت منذ عرض «المخرج» نفسه على المهنة المسرحية، فأصبح الشاعر شاعرين: شاعرا مؤلفا يكتب نصه المسرحي على الورق، وشاعرا مخرجاً يتولى تجسيد هذا النص وتقديمه للجمهور. ومن هنا يبدأ التشكيك في أن الكلمة التي يسطها الشاعر الأول على الورق هي ذات الكلمة نفسها التي قدمها الشاعر الثاني في الفراغ المسرحي. ومن هنا تبدأ التناقضات، ويحدد الناقد «محالا غصبا لنوعية ثلاثة من الإبداع فيما يجارسه من نقد للنص والعرض معا».

على أننا إذا أمعنا النظر في الصورة المسرحية (العرض المسرحي) لوحدنا أن الأمر ليس مقصورا على الازدواجية الناشئة من تعبير المخرج لكلمة المؤلف، ذلك أن مجموعة الممثلين والتشكيليين والتعبيريين هي في الواقع مجموعة من الإرادات الإنسانية المختلفة، وأن لكل فرد في هذه مجموعة إمكانياته الإبداعية الخاصة، وفكره الخاص، وطموحاته الخاصة، الأمر الذي قد يحملنا على الاعتقاد بأن لكل منهم دورا - أيما



إلا في حدود طبيعته ومستواه الأصليين ، فنحن نستطيع مثلا أن نحكم على عرض من مثات العروض التي قدمت لمسرحية « هاملت » لشيكسبير بأنه جيد ، وعلى عرض آخر بأنه سيئ ، دون أن يؤثر تقريرنا هذا على التفهم الراسخ لنص شيكسبير

مخلص من هذا إلى أن تناول المخرج لنص مؤلف آخر قد يؤدي إلى احتمالات متعددة . فهو قد يقدم عرضا جيدا لنص جيد أو ردي ، وهو قد يقدم عرضا سيئا لنص جيد أو ردي ، وهو أيضا قد يحاور حدود إبداع المؤلف ، عن قصد أو عن غير قصد ، فيقدم عرضا بعيد كل البعد أو يحضر البعد عن نص المؤلف ، ولكن يجب ألا يفهم من هذا أن المخرج مطلق الحرية في مواجهة نص المؤلف ، فإن لمهنة الإخراج معاييرها وقوانينها التي تستقرت على مدى قرون ونصف من الزمان

### المعايير التي تحكم حرية المخرج

أحب بادئ ذي بدء أن أشتد من إطار البحث موضوعية مخرج غير المبدع ، أو ما نستطيع أن نسميه « المخرج المعتد » ، وهو ذلك المخرج الذي يقتصر عمله على تنفيذ تعليمات المؤلف بالنص ، دون أن يعمل قدراته الإبداعية بقصد التوصل إلى عرض يتميز بالحدة والابتكار والخلق أن اشتداد المخرج المعتد من دائرة هذا البحث أمر يديهي إذا وضعنا في اعتبارنا أن عمله لن يكون في النهاية محالا لإثارة أية معارقات بين النص والعرض<sup>(1)</sup> . وعلى هذا فإننا سنبين في بحثنا بالمخرج « المكسر » ، لأن التفسير هو المطلق الأساسي للإبداع في عمل المخرج . وهو في نهاية الأمر الطريق الذي يكشف عن كثير من عناصر الممارسة عند تقديم العرض المسرحي ومعارفته بالنص المسرحي . وعليها كذلك أن نشهد من دائرة البحث « المخرج المؤلف » ، وهو المخرج المعتد ، ولنفرض بين الاثنين أن الأول يكتب نصه ثم يبدأ في تنفيذ خطة إخراجيه بنفسه ، وعاليا ما تكون خطة الإخراج موصحة بالتفصيل في النص المكتوب وفي تاريخ المسرح أمثلة كثيرة للمخرج المؤلف ، بدءا من إسكيلوس ، وانتهاء ببيرناندلو وآرثر ميلر . أما المخرج المعتد فهو مخرج مؤلف أيضا ، غير أن نصه يستمد حياته من نص لمؤلف آخر ، إنه بعيد صياغة نص قديم أو حديث من وجهة نظر إبداعية جديدة ، وإن كان النص الجديد يقوم على نفس المعطيات التي قام عليها النص الأول ، من أسطورة أو قصة ، وشخصيات فنية ، ولكن النص الجديد سيقدم بالتأكيد صياغة درامية مختلفة ، أو انحازها فكريا مختلف . أو على الأقل - نعه مختلفة عن لغة النص الأول . ومن المخرجين البارزين في هذا المجال « برنولد بريخت » الذي يعرض مسرحه بتناولات جديدة لمصوص سوبركيس وشيكسبير وبرنارد شو ، ومصوص أخرى من المسرح الآسيوي ، تناولات تعد محادج لنظرية جديدة هي نظرية « المسرح المعنى » ، تفهم نظرية أرسطو في « المسرح الدرامي » . إن بريخت في الحقيقة مخرج « مفكر » . ولكنه يبدأ تفكيره من صياغة جديدة للنص الأدبي ، ومسرحه غير قابل . هذا السب على وجه التحديد ، لتفسير جديد وبريخت وغيره من المخرجين ، عندما يعيدون تأليف النص الأدبي إلى معالون بأمانة معادرا من أهم المعايير التي تحكم مهنة المخرج ، وهذا المعيار أمانة المخرج قبل نص المؤلف الأصلي

النص تركيبة لغوية تكشف عن الإبداع الدرامي للكاتب ، ولكن هذه الإبداع يبقى في إطار نظري ومفرد ما بقي داخل صفحات الكتاب . وحتى ولو التقط ذلك الكتاب قارئ ، فإن العلاقة الذهبية بينه وبين إبداع الكاتب لن ترقى إلى مستوى التجسيد الفعلي ، ولا إلى مستوى الحوار الاجتماعي الخلقى الخار . ولقد يفرح القارئ من تجربته لذاتية مع النص المقرور ، عما يحظى به من قراءة قصة أو رواية على الأكثر ، ولكنه لن يعيش التجربة الانفعالية الخفية للشخصيات المسرحية ، ولن يحور الأحداث الدرامية إلى حقيقة واقعة إن القارئ . في أحسن صورة - « مثلق » ذهني ، حتى ولو كان من حدة الخيال بحيث يتصور الفراغ المسرحي بموج بالأحداث والشخصيات . في ذهنه أو في فراغ بين عيبيه والصفحات المقرورة . أما المخرج في العرض المسرحي فذات احتياجية حية ، تتفاعل مع الدنوات الاجتماعية التي تخاوره في صالة العرض ، ومع الدنوات الاجتماعية التي تواجهه على خشبة المسرح . بعد أن تلتبسوا لمثلون صحولوها من مجرد شخصيات فنية - أو مسرحية أدبية - إلى كائنات بشرية تخرج بالحركة والانفعال والوجدان والفكر : صلا ورد فعل . إن المخرج « مشارك » حتى لا يقتصر دوره على التلق أو الانفعال الذهنيين ، وإنما يتجاوز ذلك إلى لانجذاب الفكري لهذا الرأي أو ذلك ، ولقد يتحول إلى الجدل إلى شماء فكري ثم إلى حركة وتنفيذ .

### تعدد العروض ، والنص واحد

لقد أدى تواجد المخرج على صاحة لمهنة المسرحية ، وبوجود خاص في القرن العشرين ، إلى إتاحة إمكانيات واسعة لتقديم التراث الأدبي المسرحي ، قديمه وحديثه ، في عروض متعددة ، ومن وجهات نظر متعددة ، بل إن النص الواحد قد تتعاصر عروضه في اللحظة الواحدة في بلد واحد أو في بلاد متباعدة . وعلى سبيل المثال فإننا مسجد كبار بشراء المسرحيين من أمثال سوبركل وشيكسبير وشو وبيرناند اللو وبريخت على المخاطرة المسرحية في أكثر من بلد في الموسم الواحد ، بحيث يستطيع المخرج أن يستقل السيارة - أو الطائرة - لمشاهدة عرضا آخر لمخرج آخر أو أكثر لنص مسرحي واحد في الموسم الواحد

ولاشك أن تعدد العروض للنص المسرحي الواحد ، في اللحظة لوحيد أو في لحظات متباعدة ، وفي المكان الواحد أو في أماكن متباعدة ، يقدم لنا فرصة أكثر ثراء لبحث الموضوع المطروح ، ذلك أننا مسير بوصوح لأبعاد خفية نوعية جديدة من الإبداع ، تختلف اختلافا جذريا عن إبداع الكاتب ، ليس فقط في عمل المخرج ، ولكن أيضا في عمل الممثل والموسيق والتشكيل كما قدما . هذا الإبداع الجديد المتمثل بصيغة مناسبة في خطة المخرج ، لابد أن يقدم العرض المسرحي بشكل مختلف كثير ، وفلا عن الحدود التي تصورها الكاتب وهو بسيط نصه لأدنى عن الورق . فإذا سمعنا بهذه النتيجة ، وسنا نمك إلا أن نسميها نظريا وتطبيقيا ، فإننا يجب أن نعلم أيضا بأن تناولات المخرجين لبعض الواحد لن تكون متطابقة ، بل ستكون - دون شك - طبقات مختلفة لنفس النص . قد يكون بعضها مختارا ، وقد يكون بعضها الآخر سنا . على أن الامتياز والسوء هنا لن ينالا من المصنف الأدبي الأصلي

## تفسير المخرج

وأحب هنا أن أوضح حدود عملية التفسير التي يقوم بها المخرج والفنانون العاملون به. كما لا ينبغي مع قاعدة الأمانة قبل النص الأدبي، إن قدرة أي نص مسرحي على الخلود، تتجلى في قدرته على التعبير عن الإنسان الاجتماعي في كل زمان ومكان، وهذا هو السبب الحقيقي في نيت أسماء عمارة، الأدب المسرحي من كل لأجناس، ومن كل اللغات، على واجهات المسرح في أنحاء العالم. وهذا هو السبب أيضا في أن المسرح تلجأ إلى تراثهم كلما أصاب الأدب المسرحي أعلى قصور عن ملاحظة اهتمامات المجتمع. ومعنى هذا أن مخرج ملزم بالكشف عن عناصر المعاصرة في النص القديم، أو عن عناصر القربى في النص الأحدث الآتي من بعد. وهي العناصر التي تبقى وشائج العلاقة بين نص بعد في الزمان أو في المكان وبين الماهية وبدون هذه العلاقة بين النص والعرض غريبين على المشاهدين وعملية الكشف هذه هي جوهر التفسير عند المخرج. وهو يجد وسائله في لغة المسرح. بعد أن يكون قد أخذ لنصه معنوي هذا التفسير. واصحها غير عام. نابعا من طبيعة النص دون افتئات ولا ترديد. وبعد أن يطرح هذا، ينطوي على مجموعات النص والمبدعين للمساركن في العرض. ويوضح لهم الطرق ووسائل التعبير التي يمكن لكل منها أن يرتادها ليحقق مستوى العلاقة الممكن في التوصل. وقد يجد المخرج نفسه مضطرا لإدخال بعض التبديلات على النص لحفظ المعاصرة. ولتوصل إلى إيقاع وبض يتواءم مع اللحظة الاجتماعية للعرض.

عندما أخرجت مسرحية «أنتيجونا» لسوفوكل للمسرح العالمي في ١٩٦٥ كان منطوق التفسير الذي وجدت أسابده حلبة في النص يقوم على تحسيد مفهوم «الديمقراطية». وما نصحه من الترامات هل عاتق الحاكم وحكوم على السواء. ولقد كنت وأصبا أشد الوعي بالمفهوم الذي أجمع عليه النقد لهذا النص. وهو يقوم على التناقض بين الإحساس بالعشيرة والإحساس بالوطن الكبير. تناقض أطاح بكل نظر الرحب في نهاية ديموية. ولكن رأيت في التفسير الذي اخترته الشكل المنطوق لهذا المفهوم. واكتشفت في متن النص كثيرا من المشاهد وعبارات الخبير. بنى تعزز هذا التفسير وبشكل محورا ومركزا له. لقد رأيت من المناسب أن أعزز هذا التفسير بإجراء تعديل جوهري في تشكيل الحوقة. بزيادة عددها أولا. بحيث تصبح زمرا للشعب لا للشيوخ وحكام. وبصفة بعض العناصر الساتية. حيث تشير إلى المجتمع بركيبة. حل ومرد. ولقد عدوي هذا التعديل. كما عاوي الإيقاع بسط وسور الذي اخترته لأد. خوفا إلى توسيع دائرة الحوار الفكري حيث أصبح بشكل أساسي يقوم بين الحوقة والأبطال. بعد أن كان جرى بصفة أساسية بين الأبطال. ونصف الحوقة موقف للمخرج والمعلق بعد نص التناقض كنتيجة لذلك ليحتل مكانه المعاصر من عناصر القصر وعناصر بدعوة إلى التحرر. وتحويل إلى صراع فكري بالمعنى المعاصر

وتعد هجمتي حد اتخاذ صورة سب هذا التعديل الذي ما أزال أعيد أنه مجرد تطوير مشروع سمع به العلاقة بين المخرج والنص

## قاعدة الأمانة

وبعد مرة أخرى إلى الحديث عن أمانة المخرج في مواجهته نص ومؤلف النص. فنقول إن هذه القاعدة قد بدأت تتحدد معها مع بداية استقرار شخصية المخرج المعاصر في العقود الأولى من القرن العشرين. ولقد اجتهد الكثيرون من رواد الإخراج في تفسير هذه القاعدة وتقرير صوابها الموضوعية. وبعل «جاك كويو» أبا الحركة المسرحية للمعاصرة في فرنسا أن يكون من أهم من تعرضوا لتشريع هذا المبدأ. حيث يقول إنه يجب على المخرج أن يكشف الوحدة الأساسية للنص. وأن يجد إيقاعها في عمله. ويجب عليه أن يكون أميناً. ومتواضعا، وناجحا، وحساسا. والمخرج لا يتكرر أفكاره. ولكنه يكشفها. إن دوره أن يترجم الكاتب، أن يقرأ النص. وأن يحسن إعادته. وأن يمتلكه. تماما كما أن الموسيقار يقرأ نوت موسيقية ويعيد بمجرد النظرة الأولى. (١) ويحسن لنا أن نتوقف قليلا عند حدود قاعدة الأمانة. كما يطرحها كويو. فهو يصح في كلماته عدة معايير لتحقيق القاعدة:

### (أ) إن المخرج لا يتكرر أفكارا، ولكنه يكشفها

فالمخرج في الحقيقة صانع ثان بعد المؤلف. ويعوم بداعه أساسا عن المعطيات التي يقدمها له نص المؤلف. وعلى ذلك فإن الفصل الأول لا يتكرر. يرجع إلى ما يوحى به نص من مشهيات لا يتكرر. وكويو يستعمل ابتكارات المخرج اكتشافات. لا يسبق عنه صفة الابتكار والإبداع. ولكن ليؤكد الأصل للمؤلف. وهنا يتميز مخرج عن مخرج آخر في اكتشاف المعنى الموحى بالإبداع. وفي العثور على منطلق هذا الإبداع. ويشير كويو هنا إلى الموسيقى (عازفا أو مغنا) كمنش جيد للإبداع. على أساس من نص أصيل هو البنية الموسيقية. وكما استمعنا لأكثر من عازف أو مغني يعزف أو يغنون نفس النص. وكما صنف للمواحد وربما الآخر! وعلى ذلك فإن استيعاء الفنان خطوط إبداعه من فنان آخر ليس حائلا دون الإبداع. وإن كان مجرد قاعدة الأمانة قبل الموضوع أو النص الموحى

عندما استأديت توفيق الحكيم في إخراج «يا طالع» شعرة مسرح الحبيب في ١٩٦٤. وكان قد أدرجها في إطار مسرح اللامعقول. مستندا لما يكتبه الأعيان لشعبه التي استبنت منها المسرحية من «لامعقولات». أدركت للوهلة الأولى أن مسرحية الحكيم لا يمكن أن تدرج في إطار مسرح الميث الذي أئده يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهم. وإن عبثة «يا طالع» الشعرة مفسورة عن بعض ملامح الأسطورة الشعبية التي صلبها فكر الشخصية الرئيسية. وحققت من أن الحكيم لم يستطع أن يتخلص من أسلوبه في صياغة مسرحه لذلك فلهذا عاثت المصالح للمعنى الذي سلكته في إخراج «نهاية اللعبة» لصمويل بيكيت في ١٩٦٢. وحدثت إلى المدخل الوقعي الذي تشبه بين الحبيب والآخر ملامح التجريد أو الزمر. وفي حوار مع توفيق الحكيم - بعد أن شاهد العرض منقولا على شاشة تلفزيون - قال لي ما معناه. فقد أنت بإخراجك للمسرحية أبقى ما أرى توفيق الحكيم. وإن للمسرحية لا تنتمي لأسرة اللامعقول. هل كان من الممكن أن تعرض عن

المسرحية إطاراً آخر؟ ! لم يكن هذا ممكناً ، لسبب بسيط ، هو أنني اتخذت مادتي من النص ، والنص براء من العيشة . وستحدث في موضع آخر من هذا البحث عن وحدة المنهج والأسلوب بين النص والعرض

## (ب) إن دور المخرج أن يترجم الكاتب .

وحيث بنا هنا أن نقارن بين « الترجمة » و « التعيد » الذي ذكرناه قبلًا . إن التعيد يعني أن يتبع المخرج كلمات المؤلف ويطبقها تطبيقاً جافاً ، دون أن يعمل خياله وحسه الثقافي والاجتماعي والفني . إنه نوع من أنواع النقل الأعمى . ولست أعتقد أن مخرجاً موهوباً ومتقناً ودارساً يمكن أن يسمح لنفسه بأن يلتزم حدود التعيد . أما الترجمة التي يصيها كويو فشيء آخر ممكن أن يدرك أبعاده إذا أمعنا النظر في معنى الترجمة من لغة إلى أخرى ، وخاصة في الميدان الأدبي . إن مترجم المصنف الأدبي يستحيل عليه أن يلتزم النص اللفظي دون الرجوع إلى طبيعة اللغة ، لأصنية والاستعمالات المختلفة للألفاظ حسب أوضاعها في التراكيب النحوية المختلفة . إن مترجم النص الأدبي مطالب بتقديم معادل لغوي بصورة « إنسانية » التي رسمها المؤلف الأصلي ، وكذلك المخرج . فهو مطالب بتقديم معادل مسرحي للصورة الأدبية التي يصنعها المؤلف الأصل على الورق . غير أن المعادل المسرحي الذي يقدمه المخرج يختلف اختلافاً شاملاً عن المعادل اللغوي الذي يقدمه المترجم . فالمترجم وسيلته اللغة فحسب ، أما المخرج فتتعدد لديه وسائل التعبير .

## (ج) على المخرج أن يقرأ النص ، وأن يحسن إيجاءاته ، وأن يمتلكه

وفرة المخرج للنص المسرحي تختلف اختلافاً جوهرياً عن قراءة نقارئ عادي . منها يكرر هذا القارئ متقناً أو مهتماً بالشرح أو هاوياً . وقراءة المخرج قراءة دراسة وتفسير واستجلاء لعناصر الشعر المسرحي . وهذه العناصر كثيرة ، نذكر منها على سبيل المثال : الشعر الناتج من الصياغة النحوية للحوار ، شعراً كان أو نثراً ، والشعر الناتج من الأحداث ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه البنية الدرامية . يقول كويو في تصوره لعمل المخرج في مرحلة القراءات الأولى : « ... وبعد قراءة مبدئية ، تبدأ الصفحات المبنية تبص بالحياة بين يديه . فهي لن تكون بعد رموزاً مخطوطة على الورق . إن المخرج يجمع معنى هذه الكلمات كما هائلاً من الإحساس الحيوي ، فتتحول إلى أصوات تطلق أو تكف عن الكلام بناء على أمره ، وإلى إشارات معبرة ، وإلى وجوه مضطربة . وتأتحد الأماكن ، والأزمان ، والألوان ، والأصوات ، في الانصاح تامه . لتتحول إلى عناصر محددة من المواقف والانفعالات ومن لأحداث ... » (١٢)

ومن المعايير المهمة التي يحرصها كويو على المخرج : أن يحسن إيجاءاته النص ، و أن يمتلكه ، وهناك المعياران يحرصان بالضرورة في المخرج قدراً غير محدود من الاختراع بالنص مصنوعاً وشكلاً . بل إن هذا الاختراع يجب أن يصل إلى مدارج « الحب » ، بكل المقاييس التي يمكن أن تقاس الحب . وما من غناء في الواقع لا يجب خليفته الفنية ابتلاء وانتهاء . وبكفي أن تشير هنا إلى أسطورة « بيجاليون » وما يمس به قلبه

من حب لثقاله . ولعل هذا الحب هو ما يعبر عنه كويو بكلمة « الخلق » . والحب الذي يصل درجة الخلق لا بد أن يؤاحي بين المؤلف والمخرج في حكمة النص .

ومع ذلك ، ومنها يحقق المخرج مع المؤلف من درجات المؤاخاة ، فإنها سيظلان دائماً مبدعين من نوعيتين مختلفتين ، لكل منهما وسائله ومن هنا تتأني المفارقات والتناقضات . وسنحاول هنا أن نحصر عناصر الاتفاق الإلزامية . وأن نستعرض بعض العناصر التي تثير التناقض بين المؤلفين مؤلف النص ومؤلف العرض .

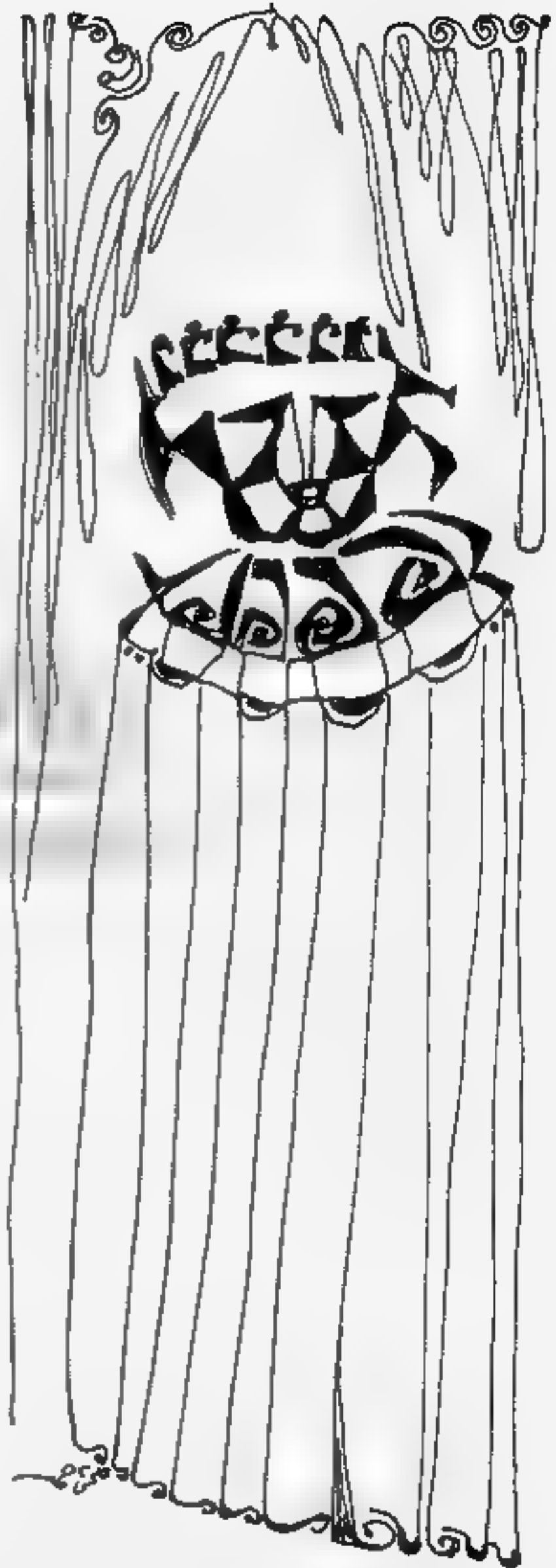
## عناصر الاتفاق الإلزامية بين المؤلف والمخرج

### (١) المضمون الفكري

من غير المتصور أن يبحث المخرج بفكر المؤلف ، ومن الصعب أن يختار مخرج نصاً لمؤلف دون إيمان بمحتواه الفكري ، أو - على الأقل - دون التسليم بهذا المحتوى . وهذا الالتزام يطرح قضية : إذا سلمنا بأن الكاتب مفكر بالضرورة ، لأنه يختار كلماته عن التزام بمضمون الفكري . فهل يجب على المخرج أيضاً أن يكون مفكراً ، وأن يلتزم بالمعنى معين من الاتجاهات الفكرية ؟

وحيث إذا طرح هذه القضية للمناقشة . إني بعيد في الواقع موضوعاً سبق أن طرحناه على سبيل التقرير ، ولكن ها هو ذا يعرض للمناقشة مرة أخرى ، ذلك هو موضوع المخرج المفكر والمخرج المفسر . والواقع أنه إذا جاز أن يكون المخرج مجرد مفكر - وقد شهدناه من إطار بحثنا - فإنه يمكن أن يعنى نفسه من قضية المفكر ، وأن يفقد نصوصاً تنتمي إلى منابع متناقضة من الفكر الاجتماعي أو الديني أو الاقتصادي ... الخ . ، وهو أمر يتناقض بشكل مطلق مع وظيفة المصان ، ويدكرنا بالمثل الشعبي لدى أورثا إياه الاستمرار . « الل يتجاوز أسمى أقول له يا حبيبي » . وعلى ذلك فإن المخرج المصان المبدع يجب أن يكون مفسراً ، وما كان لتفسير عملية فكرية بالضرورة ، فإنه لا بد أن يكون مفكراً . وكما أن الكاتب - منذ المسرح الإغريقي - يعتقدون نظريات متناقضة ، تنتمي إلى « الفكر الإنساني » فلا بد أن يكون المخرجون أيضاً متشبهين بشكل أو بآخر بهذه التيارات الفكرية ، ولا بد أنهم عندما يجنارون نصوصاً لإخراجها يصممون في اعتبارهم اختيار المضمون الفكري هذه النصوص يجب ، ويلتزمون به ، فإذا لم يلتزموا بهذا المضمون فإن الأكرم لهم أن يتركوا النص ويبحثوا عن غيره . أو - على الأقل - أن يؤلفوا لأنفسهم . أما إذا أصروا على تجسيد النص - برغم تناقضهم الفكري مع محتواه - فإنهم صابرون إلى أحد مصيرين . إما أن يبرعوا النص من محتواه . وإما أن يناولوه بالتحريف ، وكلا الأمرين جرعة خيانة للأمانة ، وليس أسمى على نفس المؤلف من تحريف فكره .

على أن الالتزام بفكر النص لا يقتضي بالضرورة تسليم المخرج بفكر المؤلف أو التزامه به ، هناك دائماً محالات للاختلاف في الخيارات وفي الوسائل . ومن باب الاختلاف حول الوسائل أو التفاصيل سأحكي عن خلاف حاد وصارح قام بين الدكتور يوسف إدريس وبينى ، في التدريبات الأخيرة المسرحية « المحظنين » (١٣) في ١٩٦٩



كان عبد الله عيث يلعب دور «الأخ» ، وكان سياق النص يقصى أنه إذا بدت تعيد خطته وهو يحطّب في الجماهير (وكانت هذه الخطوة تقصى بتعبير جدير في سياسة الشركة ، وهذا التعبير يصرح بمرآة أعضاء

مجلس الإدارة) فإن الخطب المديّة للأخ ، والمسجلة على شرائط ، تنطلق من مكبرات الصوت بحيث تغطي على صوته الحديد وتطمسه ، وهنا تنزل من السويتا ستارة سوداء لتخجب الأخ عن الأنظار إلى الأبد

كان العرض كاملا ومستقرا ، وكان المروض أن يفتح الجمهور بعد أيام قليلة ، بمعنى أني أنهيت عمل المخرج ، وأصبحت وظيفة التدريب الهائية إتاحة الفرصة للمصابين والقيمين لمزيد من الحفظ والصبط ، وم يكن يحظر بيال أن أجرى بالعرض تعديلا أي تعديل ، غير أن القاعدة في العمل التي أن يكتشف الفنان بين آن وآخر محالا بسمة هنا ولمسة هناك ، سبعا إلى مزيد من الجودة

وعندما أطلقت مكبرات الصوت تطمس الكلمة الحديدية للأخ . واستعد عامل المناظر لإمداد الستار الأسود ، لمعت في ذهني فكرة جديدة . وفي ثوان أقررتها ، وإذا لي - تلقائيا - أصبح يوقف سير البروفة . وأقول لعبد الله عيث لن تنزل الستارة السوداء . ما أنت صيبرد إصلاصك بأصوات مكبرات الصوت التي ستعلق لتشوش عليك ، انزل من على التبر وارفع صوتك حتى يطمى على أصوات للمكبرات ، واهبط إلى الصالة ، وشق صفوف الجماهير غصبتك . وإذا بصوت صائح كارعد يطلق من صفوف خلفية صالة لا هذا ليس فكر يوسف إدريس ، هذا فكر سعد أردش أنا أريد به أن يموت ، ويجب أن يموت . كان صوت يوسف إدريس . وم أكن أعلم بوجوده في الصالة ، ولو علمت بعرضت عليه لفكرة ولا . وعلى أية حال فقد انتهت الأرملة بين وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام قلائل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح .

هذا مثال مما يمكن أن يجريه المخرج من تغييرات في ألية الفكرة للنص ، وإن كان التعبير الذي أشرت إليه في جريدة تعصبية ، ولا يتعارض تعارضا جديرا مع الأساس الفكري للمسرحية من حيث هي فقد لا التزام الحكم بمسح فكري واحد ، ونجربه - أو نجربه - للمناهج الأخرى

## (٢) الأسلوب .

عندما يختار الكاتب مسرحيته الأسلوب الواقعي ، أو التعبيري ، أو التجريبي ، أو الرمزي .. الخ . فإنه لا يختار ذلك الأسلوب اعتباطا إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية ، وبدونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر . نحن لا نصور مثلا إنخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية ، ولو حدث هذا لثوارى تشيكوف وفقدت نصوصه كل ما في بيتها من دم ولحم .. وشعر<sup>(١)</sup> . غير أننا قد نشق على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مفعلا ، وأن واقعية تشيكوف التي تتعمق في أعماق شخصياته بحثا عما كان يجب أن يكون ، وعن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى استعانة وقوعه ، هي نوع فريد من الواقعية التي يسبحها شاعر ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر في عرض وأن تقل سياقي عرض آخر لتطمس النص ولكن مخرجنا ما من يحرق عن معخته بعد المسح الواقعي . وإلا فإنه يقع في حطّة التحريف واسعة التي



واندى يمتا في هذا المجال هو أن المخرج ملزم بالسوعية التي تدرج تحتها المسرحية - مهما كانت هذه السوعية بسيطة أو مركبة - وليس له الحق في تجاوز لائحة الذي احتفظه المؤلف المسرحية - والذي لا يقتصر - بطبيعة الحال - على مجرد الية ، أو على مجرد نظير العدد ، وإنما يستلزم واضحا في سياق كلمات النص ، ومصانف الشخصيات ، والملاحق الاجتماعي الذي تلعب المسرحية فسكها يلزم حسب نوعية من يوعده المسرح - أو حسب من أحاسه

وتعمل جروح سر توبول عن حدود هذا التأثير - كما نشرت صمد - هو الذي أدى إلى تقادم الأرملة وانتهت باسندته وهو من مسرح عاديا - بل رائد من رواد المسرح الحديث في أوروبا

### بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج بين المؤلف - فيه من العسر - بل قد يكون من المستحيل ، أن تتجلى إمكانية التطابق بين تصورات كل منهما - ففقد يبقى المؤلف نفسه أحلاما وهو يدع النص ويصوغ أحداثه وشخصياته ، ولقد يحلم المخرج شكل آخر لإبداعه - دون أن تعتبر المادة الرئيسية للإبداع (النص) - ومن هنا فلابد من تحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج - ولا بد أن يؤمن كل منهما حدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر - وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف في مواجهة المخرج ، فإننا يجب أن نلقى نظرة على حقوق المخرج في مواجهة المؤلف - ولعل طلب المخرج لهذه الحقوق هو الذي يشير إلى العادة بعض التناقضات .

### قصبة الثقة

تثير قصبة الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات - ولقد أثر إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف الفكري الذي يقوم عليه النص - ذلك أن الموقف الفكري للإنسان ليس دائما من المواقف المعينة بشكل علمي وقاطع - بل إنه قد تتناوب أحيانا كثير من التغيرات - كما كانت ميولاتها - ومضاهي ذلك فلفد يشهد المدعان في اعتناق مذهب فكري واحد ، ومع ذلك تختلف وسائلها إلى تحقيق غاية - ومضاهي التعبير ووسائله قد تشكل صعوبة من الصعوبات التي تبرز الثقة بين الكاتب والمخرج - فأيما ما كانت درجة تعاضد في الأسلوب - فليس من شك في أنها سيختلفان في مذهب التعبير عن نفس الأسلوب - بل إن المخرج قد يطلب على أمره رغم حسن النيات - عندما يتعاون مع كاتب أو أكثر من لا يملكون القدرة على سلوك هذا المذهب أو ذلك - ولست أعني بالقدرة هنا مجرد التحكم من وسائل التعبير لتحقيق المذهب المنشود فحسب - فالقناع الدكي قابل للتطور والتحديث على الدوام - ولكن الأمر قد يصطدم بالاعتقادات والتقاليد التي مث الفان في طبعه وطبيعها إلى درجة الإيمان - وأذكر في هذا مجال أن محلا كبيرا رفض تبني جاء وجهته إلى أكثر من مرة بأن يوجه بعض أحمل لصلة الجمهور - فلما أوضحت عليه توقف عن العمل وسألني : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات للصالة بينما هي في الواقع موجهة للشخصية التي يعف ممثلها بحاني ؟ هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بين وبين الممثل الكبير - وأن التناقض ناشئ من إيماننا الكامل بمحقق الصلابة .

يبحث إليها الشاعر المسرحي ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج - ولست أعني باللمح هنا مجرد الصياغة اللغوية - ولكن أعني باللغة أيضا كل العناصر التي يوظفها الشاعر - توصلنا إلى صيغته لدراميه - نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكي يصمم أنماطا كثيرة من الكلاسيكية ، ويمكن أن نلاحظ الفرق بين خصوص الكلاسيكية القديمة في المسرحين الإغريق والرومان وبين خصوص الكلاسيكية الحديثة في عصر النهضة - لكل منها صيغته - ولكل منها مذهب - رغم انتهائها إلى مذهب واحد - والسؤال الذي يمكن طرحه هنا - هل هناك وصفا ثابتة لعرض هذه المذاهب وعبرها على مدى الزمان ؟ لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أعمار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والمان ابن عصره ، وابن يمينه ، ولا شك أن المخرجين والممثلين والموسيقين والتشكيليين يطورون فنونهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم - وتواتر الاكتشافات - وعلى سبيل المثال فإن يقع احبة الاجتماعية بتعبير تعبر الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يطبع المخرج عرصه المسرحي بإيقاع زمانه واهتممه .

فخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحي لفردات لغة الكاتبين - ومنها احتضنت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين - فإنها لابد أن تتفق في شيء واحد وأساسى : أسلوب الكاتب - فكل نص يمثل أسلوبه - ولكن لما كان من العسر أن يحكم أسلوب الكاتب في كل تأثيرات لأساليب أخرى عملا فنيا مركبا كالتصريح المسرحي - فإن المخرج قد يعتمد أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية في النص ليتخذها أسلوبا رئيسيا ، كوشايف الرمية في مسرح إيسن ، أو كوشايف الواقعية في تراجيديا يورييدر - وفي كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشير إلى أن السمات والمعايير التي تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الحاملة التي تحكم العلوم والرياضيات - ومن هنا فإن الفصل الحقيقي في هذا المجال هو الحس المزهف عند الفنان - وكلما كان الفنان مثقفا وناصجا قرب إحساسه الفني من الموضوعية ، واشتد هي الدائبة

### (٣) نوع المسرحية أو جسمها .

لتقسيمات المسرحية كثيرة ، وهي تزداد وتعدد كلما تطور المجتمع حصاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية - ولقد بدأ المسرح ينقسم واحد رئيسي إلى تراجيديا وكوميديا - ولكن كلا من هذين القسمين أخذ يشطر إلى اتجاهات ، بل إننا نجيل اليوم - ومنذ بدايات القرن العشرين - إلى التسليم بعدم وجود التراجيديا النقية أو الكوميديا النقية ، فلم يعد الأمر مقصورا على إضافة نوعية ثالثة هي التراجيكميديا أو الكوميديتراجيديا - بل إن كل نوعية من النوعتين لتعديتتين قد حظت ها وروعا متعددة - وورد الأمر تعقيدا دحرج موسيقى والغناء إلى المسرح - فأصبح هناك «مسرح عالى» ذو تقسيمات عدة - ثم دحرج ارتقص أشكاله المختلفة ، بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم «المسرح الاستعراضى» إلى أى من هذه النوعيات مثلا يمكن أن نسب مسرح لوريكا ؟ هل هو من التراجيديا - أم من المسرح العالى ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التي تقوم على أعان الشعب وتولد منها ؟

## المخرج والجمهور

فلما إن المؤلف يكتب مسرحته ويشرها في كتاب للقرئى . وانما يرى  
يشترى الكتاب بقرء . ونس في بيده مرمأ يستكره مرءه . ولا يوم  
عده إذا أعاده إلى مكانه في رف مكتبة بعد مرءه صفحة أو بصح  
صفحات

والعرض المسرحى شىء حر . به يفرح على المخرج برمات بعد  
كثيرا من الترامات مكتاب في مواجعه لقرئى . ذلك أن مخرج يعصب  
جمهوره أشهره الإعللاء ويدعاه إلى شاك لله كره . وقد يكون  
اشترى تذكرته حب في الكتاب أو في الممثل أو في مخرج . ويعصب  
بالجاء المسرح . وقد يكون اشترى تذكرته نص لأنه يريد أن يقصى  
بعض وقته في المسرح . بحثا عن استعة خراطة - متعة بقصى . وفي هذه  
الحالة فلانء - لكي نرى في مقعده حتى نهاية العرض - أن يكون  
مستمتع . والعرض المسرحى في حقيقته من من صوب « المرحه » .  
والمرحه لانء بدون استعة . ما يجب أن يصح المخرج في حقيقته قصبة  
المشويات العلنية والمزاجية بين صفوف الجمهور . وأن جمهوره ليس  
قارئا فقط . وليس مستمتع فقط . ولكنه مشاهد أيضا . وبمشاهدة  
الحده المنفعة هو يرب ومعايرها التي قد تختلف كثيرا . أو قليلا من  
تصورات الكاتب وهو يكتب . بحثا يحدث ما من التدرجات من  
أجل اجتذاب الجمهور . عائدات مبدأ مروض عبد القدر لدى  
يحتزم نفسه وتعمق فته ويحرم جمهوره أيضا . ولكي يحدث من المتعة  
والحادية . والمتعة والحادية تمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات  
الشاعرية للمخرج والممثل والتشكيل والموسيقى . الخ وهذه  
الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التي تصورها المؤلف نفسه . كما  
يمكن أيضا أن تضطر المخرج إلى شىء من التبدل والتحويل في صياغة  
النص الأدبى . بما لا يتعارض مع جوهره . وفي هذا الضال بين المخرجين  
يسهون طرائق عده يتجاوز بعض حدود لأمانة قبل نص . ويبقى  
بعضها الآخر في حدود هذه القاعدة . فبما نجد أن مخرج كقسططين  
استانسلافسكى يحاول أن يحقق الحية للنص بتجسيد حياة الدخيلة  
للشخصيات وعلاقاتها . وأن مخرج آخر كجبال كويو بهم بالتشريع  
اللغوى للنص على خشبة مجردة أو عارية . نجد مخرجا كاسودن أنرو  
يتلمس جذب الجماهير في لغة السحر والشعر . وهو يستمتع هذه استعة من  
روح النص . دون اهتمام بمخرجته . أما المخرجون المعتدلون فيكتفون  
بإعادة ترتيب النص . حسب سبه دامية متعة بتصوروما للعرض .  
حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها . أو حذف  
بعض الفقرات

## لعنة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين لعملة واحدة . فإن لكل من  
الوجهين مبدعا . بل إن كثيرا من المبدعين يشتركون في تحديد عرض  
ولا شك أن كلا المبدعين يهر إلى الحصول على إعجاب الجماهير .  
إيهم - في داخلهم - يشكون مجموعة سباق . وهو ما يجب أن نحسن  
المخرج الذكى استغلاله ليقدم إلى الجماهير خيرا عما عند هذه المجموعة غير

ومن إيلى الكامل عنطى « المسرح مسرحا » . وكان محرد إدراكى  
لذلك كافيا للكف عن المحاولة . لأن الإصرار سيقضى بالضرورة فتح  
معدته عممة بين مكانها ولا زمانها جلسة التدريب . وفي مرة أخرى  
كان العمل مهددا بالتوقف لأن ممثلا كبيرا رفض رفضا قاطعا تمثيل  
شخصية إله من آفة الإعريق لأسباب تتصل بالعصدة الدبية للممثل .  
وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة جارية

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية - فنانين كانوا أو  
فنيين - وهو يحاول جاهدا أن يوجه مهاراتها نحو المخرى التعبيرية الذى  
حدده هو مسبقا . وليست هذه المهارات مجرد تقنيات مجردة . ولكنها  
تقنيات توجهها الإرادة الفردية للفنان . ويهدى إحساسه ووجدانه  
ودكاؤه . وقد تتدخل في توجيهها أسبابا شهوة الفان إلى الاستيلاء على  
إعجاب الجماهير . مما كان الفن . في أحد العروض التي بد لنا في  
إعدادها جهدا شاقا . ثم أحياناها . في المسرح القومى في المناسبات .  
ظلت طلبة التدريبات أوجه بمحنة كبيرة بعيدا عن المنهج المبلودرامى .  
وكنتم علم ميبه لشديد إلى حد المنهج . وكنتم أعلم أيضا أن الشخصية  
التي تؤدها يمكن أن تقود إلى فة المبلودراما . واتفقنا . وانترمت صهي  
في التدريبات الأخيرة . وفي ليلة الافتتاح . وكنتم أقف بانكوانيس .  
أدريت الوجه الآخر . الوجه المبلودرامى المصروف . وصحت الصالة  
بالتمصيق حتى كلت أيديها . وكانت هي تعرف ذلك . وكنتم أيضا  
أعرف وعاتيبها . فقلت لى . « ناعم سعاد » . كل المسرح قبل  
ما ياكنت . لقد عصمت المثلة الكبيرة - عن وعى كامل -  
تصديق الجمهور . على الالتزام بتوجيهات المخرج . وهي توجيهات تعطى  
في النهاية التزامه بالأمانة قبل النص ومؤلفه . ولم تكن المثلة الكبيرة  
عاجزة عن التزام الوجه الآخر . وكان ما نسميه عادة بالأداء العقلانى .

## المخرج والاقتصاد

يقار إن المخرج سيد العرض . معنى أنه المتائد الأعلى والمرجع في كل  
صعوبة وكيرة . بدءا من التخطيط . وإلى نهاية التنفيذ . ولكن هذه  
السيادة محدودة في الواقع كثير من العوامل . نعدنا عن أحدنا عندما أترنا  
موضوع مواهب البشرية كجده رئيسية للإبداع . ويمكن أن تثار بهذا  
نصدد محدودية نقده على اختيار هذه المواهب . ويوجه خاص بد  
كأن يحكم هذا لاختيار مبدأ عرض والمطلب . ويصرح مبدأ العرض  
ولطلب عامل الاقتصاد في إعداد العرض المسرحى . وإذا كان المخرج  
معاصر قد أصبح في أوروبا صاحب التفرير وصاحب الراى في تحديد  
ميراثية العرض . فإن حريته مع ذلك تصل مقيدة بكثير من العوامل .  
بأن في مقدمها بقدرة المذبة لمؤسسة النجاة . ولما كانت ميراثية العرض  
تتحكم في اختيار الحكامات الشرية وغير الشرية . فإنها مستحكم  
بالضرورة في طموحات المخرج والمؤلف على السواء . وعلى ميل المثال  
فإن من المؤكد أن بعض حامة معيه للديكور أو للأزياء لعلاء سعرها قد  
يؤدى بالمخرج - إذا قل التبدل الرخيص - إلى تارل نخل عمخطه  
للإخراج . ودون شك فإن الرضا بمثل صعي . أو مصمم صعي .  
نفس السبب . سيؤدى إلى حائل أكثر خطورة

من وحد، من هؤلاء المبدعين قد يشتط عن الساق فتسوقه غريزة حب الظهور، أو شهوة الشهرة، إلى أن يستبد وحده بثمرات العرض - إذا كان ناجحا - فيسبب لعمه فصل إجماعه. ولقد يلعب القدر مثل هذا الدور. إذا لم يلقه الفنان همه، يقول إنه لولا فلان، لسقط العرض، وعلى العكس من ذلك فإن فلانا ما قد يتصل من مسؤولية عرض - يد كان فاشلا - فتقع مسؤولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين. والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر، فقد انتهت مهمته بمجرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي، أو قد يكون بسبب من الأسباب عابثا، إذا كان نجيبا أو من سكان العالم الآخر وعلى هذا فإن سباق الشهرة يصح في الغالب مقصورا على المخرج والممثل والمصمم.

ويجب مابق الشهرة دورا مهما في تجسيد التناقض بين النص والعرض. ولقد يصل هذا التناقض أحيانا إلى تعجير حلقات فيه أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقي العرض مصيرا مختلفا. ولقد حدث لي مثل هذا اختلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالي شهرين من العرض الناجح، ومن الفصل المصنف بيننا. ولقد كان السبب مباشر لسبوك المؤلف، الذي قلب ظهر الحن - كما يقولون - على المخرج والإخراج. إصرار القدر المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أنقذ نص.

## الأمل في التكامل

نحدثنا عن نقاط النقاء الإلزامي الكامل بين المؤلف والمخرج، ثم عرضنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض. ويبقى أن نقرر أن خير لأمر في هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعين والحقيقة أن هذا ممكن، بل إنه يقع تحت في المحطات الأولى للقاء، ولكن التكامل قد يبقى في حدود النظري برغم حسن النيات، لسبب أساسي ومشروع سبق أن عرضنا له عرضا سريعا، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج.

## المؤلف المخرج والمخرج المؤلف العرض

يمرح الناقد الإيطالي الكبير سلفيو داميكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحي والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذي لحا إليه ليخلصه من العزل فاشترط عليه أن يعص له التلجام ويركبه. والواقع أن هذه المرحمة توسع الفوة بين المؤلف والمخرج، إذ تشبه الأول بالحصان الذي يجع الثأر في ترويضه، ثمنا لإيقاظه من الغزال، والغزال هنا هو الممثل النجم الذي كان قد استند لنفسه بكل السطوة في العرض المسرحي.

لقد بدأ المؤلف المسرحي مخرجا نصه كما قدمنا، ولكن الزمن يتطور، والمهنة المسرحية تتطور، ومفهوم المسرح يتطور بحسب نظريته كمؤسسة ثقافية. كان المسرح عند الكلاسيكيين تظهرا للنص عن طريق بتعائث الشفقة في نفس الإنسان من مصيره المحتوم في مواجهة القدر، ولذلك كانت الكلمة هي المرجع والشكل والمحتوى، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة للممثلين والمشددين القادرين على ضبط المعاني

التي أودعها الشاعر كلماته. وعندما نشغل الطيفيون ثورتهم في فرنسا وأوروبا ليعالجوا سليات الرومانتيكية كان لابد أن تتمتع خارقة المهنة المسرحية بشكل كامل، فلم يعد العرض المسرحي تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره الميريق أو الليتاهيريق، بل أصبح دراسة للإنسان في بيئته الإنسانية. اجتماعيا واقتصاديا ومباسبيا. ولقد ترتب على عرض عصر اليتيه وفي الدراع المسرحي أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الصراع من خلال محضات مختلفة ثم عاش الإنسان عصر لتخصص. والتخصص الدقيق، فأصبح من المسجل أن يفرّد شخص واحد بأبداع الصورة المسرحية، حتى ولو كان المؤلف، المبدع لأصلي لكلمته.

من هنا اكتفى المؤلف - مختارا - بأبداع الكلمة، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص في شئون العرض المسرحي بين عدد كبير من المبدعين، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد، يخطط، ويوجه، ويراقب، توصلنا إلى وحدة فكرية فنية والمخرج - تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف - يلجأ في سبيل ذلك إلى لغات مختلفة. وتعد الكلمة مرعا واحدا من هذه اللغات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيري بوجه عام هو المعادل المسرحي لكلمة المؤلف المطبوعة وحسدة بالإشارة وبالحركة، فإن على المخرج أن يوظف القرون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية لمعات أخرى. كالتشكيل والموسيقى والإضاءة، الخ، وعليه أيضا أن يوحّد كل هذه المعادلات في تركيبة شاعرية هي العرض المسرحي.

ونادرا ما يمتلك الكاتب المسرحي في عصره - عصر لتخصص الدقيق - القدرة على التعامل النضج مع كل هذه الوسائل التعبيرية، بذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج، مقدرا ما في هذا من مخاطر وتعمل تتقاع هذه المخاطر هو الذي حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يعلوا في أواسط الثينات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ، وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحوّلوا إلى التأليف.

## ● هوامش

- (1) من المسلم به أن العرض في هذه الحالة سيكون خلو من جانب أساسي من الإبداع، وهو إبداع المخرج في عمله ذي توجيهاته لصدقة الفنانين والممثلين المشاركين في العرض.
- (2) عن دراسته لخالك كوبر بعنوان الإخراج La mise en Scène في الإنسكلوبيديا الفرنسية (1935). - مسرحية الإخبارية في كتاب المخرجون في خلال حساب الإخراج - روف كوبر وجيبو كرتش - لندن 1966 - وهذا ردّ حساب هام من هذه الدراسة في كتابي المصحح في مسرح المعاصر - عام المراجعة - العدد 19 - أكتوبر 1979.
- (3) المرجع السابق.
- (4) ليس هناك أي تعارض بين هاتين المرحج قبل نص المؤلف وبين اعتباره مؤلفا للعرض إذا سلمنا بأن العرض خطبة فنية تختلف تماما عن النص، على الرغم من أنها تتحد منه عناصر حيوية. والأمر شبه ما يكون بالأمر ووبدها الذي يشهد شخصيته المستقلة كما هو من أنه كمال تقدم به المسرح.
- (5) نشرت في مجلة المسرح، العدد 62، مايو 1969. وقد صدر قرار سياسي بحظر العرض لئلا الاحتجاج مسرح الحكم.
- (6) المرحج من أصول في العام نظامي مسرحية، مكثت في سويسرا في إطار مهدي فادى ذلك إلى ترجمة بيت دستانت من المسرح القومي البريطاني.

# خالد النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يدور أن مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التي يمكن تسميتها بمشاكل الحداثة في مسار المسرح ونظيره ولكنها في الحقيقة وبالسبب مسرحنا المصري العربي تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العنيفة التي ارتبطت ولا تزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحي . وبخاصة في السنوات الأخيرة التي تواجه فيها حركتنا المسرحية - ونعرض - للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين في مراعاتهم القاصصة . عن أهم حسب ما يظنون عن أنفسهم ، أصحاب العرض المسرحي .

لظاهرة الدرامية في أدبنا المعاصر ، ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه العبد . والقريب ، افتقر طويلاً إلى التعبير الدرامي . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخراً . وفي فترات سابقة متقطعة . يتلم يعرف التأليف المسرحي إلا بعد أن استكنا معرفتنا بالقصة القصيرة . ثم بالترجم ، ثم بالرواية الطويلة ، ناهيك عن الشعر قوام أدبنا العربي من مشاء ودعكم من مراعاة ما يحتويه التراث العربي الزاخر من مقومات ، أو مكونات درامية ، في أقاصيصه ، وسير ، وملاحمه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ الخ . فكيف لا تشكل أكثر من مادة خام . نكده المسرحية . أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندما كنا نستعير عن صورة متقطعة غير متكاملة . ولم تأخذ وضعها الصحيح لدى أحدهم القصة القصيرة في الثلاثينيات . وما قبلها . وسجلته أدوية نظرية في الأربعينيات ، وما بعدها . إلا على بداية الخمسينيات . والفضل الأكبر لتوفيق الحكيم وشوقي وعزير أباظة ومحمود تيمور وبالكثير . ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات . . . إنهم أقلوا عن الكتابة المسرحية . واستطاع توفيق الحكيم برصيده الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربي ، الكتابة المسرحية . وأن يضعها في كتاب . جبا إلى جنب ، مع القصة والرواية ودواوين الشعر . وكانت هذه الخطوة بمثابة الخطوة الأولى . لإدخال الكتابة المسرحية بين أنواع الأدب المعروفة

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامي أنني أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كمصنوع جوهري ، من عناصر وجود المسرح في أي بيئة ، شأنه في ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهي العناصر التي تقوم عليها العملية المسرحية ، والتي بنمها الإخراج كمصنوع رابع في الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعي . . ولا يفهم أيضاً أنني أتحامل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتي ، بل على العكس ، فإني قد أكون أكثر أصحاب النصوص حفاظاً بالمخرجين ، وأشدهم إيماناً بطور المخرج في المسرح ، لأنني أعتقد أنه دور خلقي يتجاوز حدود تقديم العرض . أو تفسير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، في رؤياه الإبداعية . وإذا كنت قد طابت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتي بنفس . فم يكن ذلك إلا نتيجة لما أحدث به منذ البداية . وهو حراسة رؤية الدرامية التي تعرض مسرحياتي . بعد أن بدأت تخور على الحركة المسرحية مرع . ومحاولات الاستهانة بالنصوص . من جانب العديد من المخرجين . نتيجة لخصوب حركة التأليف . ونتيجة لما عايناه من معاشهم لدرسية في الإخراج . وقد حشدت مذكرتهم . بما يحتاج المسرح لأوربي . من تدارب . واتجاهات . ومسحيات . هي أبعد ما يكون عن حقيقة أوضاع مسرح . وتطورات مكانه . كمسرح بدأ فيه التأليف متأخر . ولعبرت قسبة خاطئة

## معالم الصورة

لكن هذه الخطوة محكم ظروفها . وتاريخها . وصيغتها الأدبية الصرفة . كانت خطوة ناقصة : لأنهم قدموا للمسرح بصور مكتوبة ،

ويحس أن أقدم صورة عامة . لأوضاع مسرحنا وبعض معالم تاريخه . محاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكي قبل ذلك : أهد

## بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إحد عن طريق محاولات الأخذ بالعنوان الأدبية المستحدثة في أوروبا ، مع منتصف القرن الماضي ، حين ظهر مارون النقاش في أرض الشام ، وباصت الحركة المسرحية ، وأفرحت في أرض الشام وبيروت . وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبي ، بالترجمة والتعريب والاقتباس وتقديم العروض للمشاهدين . وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة في جانبها الجاد .. واضطر مارون النقاش أن يحول « طارطوف » التي ترجمها عن مولير إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التي يتحاطب بها المشاهدون . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار في متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيقى والأغاني والفكاهات اللغوية الصاحكة . وكان هو الذي أخرجها بنفسه ، لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم في تلك الأيام للمسرح .. لكن المسرح لم يمت في الشام طويلاً ، وسرعان ما قص عليه تسلط الاتراك كبذمه علة ، بالدين والتقاليد ، فحبت الشعة في موقفها .. لكنها عبت لتعود وتوقد مسرحية خاطفة في مصر ، على عهد الخديوي إسماعيل حين شرع يحقق مزاجه من جعل مصر قطعة من أوروبا ، وقام بتشجيع التمثيل إلى حد بناء الأوبرا . فظهر يعقوب صريع بمسرحه ، فكان يقدم الاسكتشات البدائية اهلية ، المفتحة في عمومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسي ، والمسرح الإيطالي المرتحل ، وعرضات المسرح الإنجليزي . وبصيف إليها ما يحدم دعوة السبسية وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيقى والماء أيضاً ، كمعرض صالحة لأن يفضلها الجمهور

وعلى قدر ما قبل صرع بالمقاومة سياسياً ، فقد هوجم مسرحه ، لأنه يقدم باللغة العامية .. مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغة العربية الفصحى في الكوميديا إطلاقاً . وكان أبرز ما في مسرحيات صرع أنه كان يخرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أعلق صرع مسرحه ، وبقي خارج مصر ، لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوي ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحررة . وقبل بداية الثورة العربية ارتحلت إلى الإسكندرية مول المسرح الشامي ، الذي كان قد أنشأ مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش ، وفي صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، هن راسين وهجره . من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان سليم النقاش يمثل المسرحيات ويخرجها أيضاً بنفسه . وسرعان ما لحق مسرحها البوار ، وأعلق أبوابه . وانضم كلاهما إلى الحركة السياسية التي تمحوت عنها الثورة العربية ، بوصفها من كتابا السياسيين .. والنقط منها الخطأ عند لغة التديم ، محاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطائي السياسي ، ولكن نشاطه لم يستمر . لقام الثورة والهلاك في صفوف دعاها . وكان التديم أيضاً هو الذي يخرج مسرحياته بنفسه . ولما وقع الاحتلال البريطاني مصر ، بدأت مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي . حركة مسرحية واسعة تطلبت حاجة الأرستقراطية الحديثة الناشئة في كنف الاحتلال ، جيا إلى حبس ، مع سجلات التطريب والعناء التي قادها عبد الحامولي ، والمنظ ، ومحمد عثمان

أعنيا غير قابل للتمثيل ، أو العرض المباشر على الجمهور .. ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصططلحتنا على تسميته مسرح التنبات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكري ، والفني ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذي استوى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر . على الجمهور ، بصرف النظر عن تصميمه في كتاب . وذلك ، كانت أهمية وقيمة وعافية مسرح التنبات ، كتوزيع حتمي ، لما ظل يعابه للمسرح منذ بداية ظهوره في البيئة العربية .

## المعولون الأول

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربي المعاصر في كل أحيات العربية بدون استثناء .. هي الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامي وهي ذلك من بداية الأمر رفاعة الطهطاوي ، إيان قامته بباريس وحجده ودها إلى الأخذ به .

وانتهت دهرته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحي على يد أحد تلاميذه البارعين ، وهو عثمان جلال حيا جاء في نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم ، ويقدم أعمال مولير ، ويضمنها داخل كتاب أو كتب .. أما فيما عدا الطهطاوي ، من الذين ارتادوا البيئة الأوروبية من كبار مثقفيها قاسم أمين ولطفي السيد وحتى طه حسين نفسه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامي . لم يلمت أنظارهم جميعاً مع أن لأدب الأوربي وبائعات الثقافة الإغريقية التي ارتد إليها لطفي السيد ، في ترجماته لأرسطو ، وطه حسين في دعواته للرجوع إلى الأصول الإغريقية .. يظل فيها الأدب الدرامي المسرحي ، في أحيان كثيرة على الشعر والقصة .. ووصل الحد إلى أن طه حسين حين أخذ يترجم أوديب لسولوكليس « أوديب ملكا » ، اختار لتعريبها ووصفها بـ « قصة تمثيلية » ، متناسياً توصيتها الخاصة ، كإنتاج درامي خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل من الإنتاج المسرحي لكافة أدباء مرسا ، الدين عرفهم ، ودرسهم بدءاً من راسين ومولير وحتى فولتير وانتهاء بكافة كتاب المسرح الفرنسي ، الذين عاصرهم في بعته بل إن شكسبير نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب قصص ، أو كاتب قصص تمثيلية ، وذلك عند كافة المعوليين ، أو الذين درسوا الأدب الإنجليزي من اسبقين ، فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإس و برناردشو أو حتى اسكار وايلد ..

من أجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبي مكتوب ، يتساوى مع الرواية والقصة والتراجم والشعر .. معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا في السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات خليل مطران لشكسبير ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وبعدها نتا شهد من جانب المثقلىين بالأدب والابداع الأدبي في أغلب ألوانه ، محاولات عديدة . وسريعة وجارية ، في الانجاء بإبداعهم الأدبي نحو المسرح . ولم يعد غريباً ، مرحلة فاعرى أن تصجر في البيئات العربية على التلاحق هورات ، من الشاط للمسرحي تحتدب إليها الأدباء في كل بيئة





وأحمد دامي ، وإبراهيم المصري ، والعديد من أصحاب الميول الأدبية ، الذين بدأوا يتجهون إلى المسرح إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبي والثاني : الرخاوي ، ويديع حيرى ، ثم العديد من المفكرين والمعلمين والمترجمين . ولفترة وجود المسرحيين تابعوا كاسابق ، إخراج مسرحياتهم لفرقهم ، فيما عدا ما كان يخرج من آن لآخر المسرح المتخصص عزيز عبد الكثير من الحفلات الترفيهية . وكذلك زكي طليمات في بداية ظهوره

### بواكير التأليف المسرحي

ومع إقبال الثلاثينيات من القرن ، بدأت هذه الفرق تحل وتنتشر أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية ، وحدة الصراع السياسي ومثلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد . ولم تصمد منها إلا فرقة الرخاوي ، التي تابعت نشاطها في محاولات متصلة من جانب يديع حيرى والرخاوي ، لتتطور بمسرحها موضوعياً ، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية في سياق ما يقدمونه من مقبسات . على أن الظاهرة اللافتة هنا ، في تلك الفترة ، أن الدولة ذاتها لم تتدخل سلباً عن المسرح ، بل بدأت تنهت به ، وفي ظل أعتق الحكومات رجعية وهي حكومة صديق عام ١٩٣٢ ثم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية ، بواسطة البلديات ، في عواصم المديرية . انصودة وسيود أدمبور وحق الأستكندرية .. حدثى المخرج المرحوم فتوح شامى من عودته من فرنسا بعد انتهاء دراسته في كمسرح . أنه التقى بصديق ياش على ظهر الباخرة العائدة بها من مرسيليا ، ووجد حريصاً على إعادة إحياء المسرح وأبدى استيائه لاختفاء النشاط المسرحي .. وأطعته على مشروعه لبناء مسارح البلديات في الأقاليم كذلك حاول زكي طليمات بجهوده في وررة المعارف أياها . أن يبعث الشد في الفرق التيلية المدرسية . وهنا يحق لنا أن نسجل برغم اعدام النشاط المسرحي تقريباً ، في أعقاب الثلاثينات ، بداية النظر إلى المسرح من جانب الدولة ، بوصفه معلماً من المعالم القومية لبناء .. وقد بدأ هذا واضحاً فيما عطلت إليه الدولة مع بداية عام ١٩٣٥ ، وفي ظل حكومة الوفد ، في بداية إنشاء ماسمي بالفرقة القومية ، التي عهد برئاستها إلى الشاعر خليل مطران ، وبالإشراف المي عليها للمخرج زكي طليمات ، ومنه فتوح شامى . وانتعشت مقرأها دار الأوبرا، وهكذا بدأ الإخراج المسرحي يأخذ مكانه الرسمي والعقل في بناء الحياة المسرحية فيما كانت حركة التأليف المسرحي الخالص تتقدم ماضطراب في المحاولات اتصاله لتوفيق الحكيم . ثم شوقي وعزيز أباظة وعمود تيمور وبا كثير .. وهكذا ، أيضاً شأت الفرقة القومية وقد توافرها للمرة الأولى وحرد النص حتى التوف . والمخرج اعلى المتخصص

وشهدت تلك الفترة برغم حصارها ، ونحدها . بداية ظهور الأعمال المسرحية الحديثة . التي تعتمد على وجود المؤلف والمخرج . وذلك في الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء ، وقدموه للمسرح كلون جديد ، وصروري . من ألوان التعبير الأدبي فكانت أهل الكهف وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التي أخرجها زكي طليمات ، وكانت « مصرع كليوباترة » و« محزون ليلى » ، وغيرها من مسرحيات شوقي

وغيرهم . وهكذا جاءت فنون الممثلين الشامخات من الطشر بركي . لإنشاء مسرح . كانت قد تعودت عليه الطبقات الحليدة ، في أوجدها عصر اسماعيل ومن بعده توفيق ، والنسوات الأولى من سيرة الاحتلال .. فانتشر وجود الفرق لفرية والعناية ، التي تسعى إلى النزبة ولتطريب . وكثرت جوقات التثيل ، على يد الممثلين الشامخ . وانتقلت من الأستكندرية إلى القاهرة . وبدأت نظوف الأقاليم . وكان من أهمها وبررها فرق أبو خليل القباني والفرحاني وأمين عطا الله الذي وجه سيد درويش للتدريج المسرحي .. وغيرهم .. وغيرهم .. وهذه الحركة المسرحية بدورها ، ورهم توسعها ، كانت تعتمد على الإعدادات والتدريب والاكتياس ، وتساعد عروضها الترفيهية بالموسيقى والعناء والفكاهة ، ويقوم أصحاب الفرق ، وهم كبار مخرجيها في بعض الوقت ، بإخراج عروضهم بأنفسهم ..

### وجود المخرج

حتى أوائل القرن إدد ، لم يكن للمخرج أي وجود في مسرحنا كدست . لم يكن للنص المسرحي المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح أي وجود تقريباً ، فيما عدا محاولة مصطفى كامل من تأليف روايات مسرحية وطنية . هو وغيره ، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها ، لاستنهاض الروح الوطنية ، استغلالاً للمسرح كمسرح أقرب إلى منابر الخطابة السبابة .. وطبعاً أنه لا يمكن اعتبار مترجمات عثمان جلال لمؤلفات مولير من الأعمال المؤلفة .. لكن ظهور المخرج بدأ في تلك المرحلة مع جرج أبيض ، من بعثه التيلية في فرنسا عام ١٩٠١ ، ببعض مباشرة في تقديم ما ترجمه خليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء ، من أعمال درامية كلاسيكية ، من شكسبير وراسين الخ . وتلازم وجود جرج أبيض كمسرح وممثل مع ظهور مخرج وممثل كبير آخر هو عزيز عيد ، وكان مثله قد درس الإخراج المسرحي في فرنسا .

من تلك الفترة ، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج .. أما قبل ذلك ، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه .. ولذلك اشتهت فترة ظهور سلامة حجازي بمسرحه وفرقة جرج أبيض ، وجماعة أنصار التثيل ، وفرقة عبد الرحمن رشدي بسمة البواكير الأولى لمحاولة وجود النص المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون . ثم المخرج المتخصص الذي يقوم بعرضه على الجمهور . وتتابعت بعد ذلك النشاط المسرحي السابق . والمصاحب لثورة ١٩١٩ اتبعت عنه حركة مسرحية موسعة ، من عديد من الفرق .. فإلى جانب فرقة سلامة حجازي وجرج أبيض ، بدأت تظهر فرق إخوان عكاشة وصيرة المهدي ، ثم يوسف وهبي ، وفاطمة رشدي ، والرخاوي ، والكسار . بل وسيد درويش من الذي حاول تكوين فرقة خاصة به وكل هذه الفرق كانت تعتمد على بعض التخصص للتوفيق ، التي يكتبها أحياناً توفيق الحكيم ، وفرح أنطون ، والبارجي ، ويوم التونسي ،

رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثراً أو شعراً وكنصوص مطبوعة في كتاب للقراءة . كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الحديثة من وجود المؤلف المثل صاحب النص المكتوب المثل ، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الحديثة لاستكمال قيام الأدب الدرامي بين ألوان الأدب الأخرى . فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الحديثة وظهورها بدأ المسرح يطلع على سطح الحياة الأدبية ، ونحوه معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتبة المسرحية ومنهم على سبيل المثال لأحمد حسن . يوسف إدرسي والفريد فرح ثم سعد الدين وهبة ورشاد رشدي ونجيب سرور وميخائيل رومان والشعراء عبد الرحمن الشرقاوي والشاعر الدرامي الأصيل صلاح عبد الصبور وغيرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة السببات أو حركة النص الدرامي المسرحي .

### صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه حاصلة عن تطور مسرح من خلال النص المسرحي . وما ينبغي أن مسرحاً لم يعرف النص المسرحي المتكامل إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن . وأعود فأكرر أني أقصد بالنص المسرحي المتكامل ، النص الذي يمتد القيمة الأدبية والفكرية والفنية . ولا تنقصه القابلية على أن يمثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور . وقد استندت الحركة المسرحية أساساً في الخمسينيات والستينيات على وجود هذه الرغبة من النصوص ، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص . واستطاعت أن تقفز خطواتها الأولى بكل ثبات في حقب فخرين التخصص . ولعل لا أكون مفرحاً بمسئ في استعزذت بكم إلى تحاري الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق في عرض نصه لأكثر من ربع قرن . على يد وبواسطة معظم الفخرين المسرحيين التخصصيين منهم . وغير التخصصيين ، وذلك بهدف أن يصل بكم إلى إثبات أن مراعاة الفخرين عدداً من أهم أصحاب العرض كانت من أهم العوامل التي تسببت في انكسار الحركة المسرحية ، خاصة في السنوات الأخيرة ، مما يضطر أعليهم ، بعد إعائهم بقيمة النص وأهميته كأساس لأي عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها .

وأكرر بإخلاص وصدق أني لا أنكر ولا أنجد أهمية قيمة طرح كعنصر أساسي في إنتاج العرض . . وبني من أشد الدس . بدو المخرج المسرحي . ولكن ما انتهت إليه وصاعف المسرحية وما أصبح يحتاجها من تيارات دحية ، منامية لصيغها . وتطورها . جرياً على ما يوجد حالياً في الخارج من اتجاهات عشية وتحريرية وصبيغة إلح . أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الحاد في بلادنا لا فقاده إلى وجود النص المؤلف

### تجربتي الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحيات ، يكونون من قبل مخرجين . وخصصوا في الإخراج ، مسرحيين الأولين . وانني قد مني للمسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ إبراهيم مكرم . وكان من حربي قسم النقد . ومن المواء ، ويقوم بالتمثيل في الفرقة . وكانت هي

«والعباسة» و«قبس ولبس» من أعمال عزيز أباظة ، والكثير من إنتاج محمود تيمور وبالكثير وغيرهما من الشعراء والكتاب ، والتي أخرجها فروع بشاطي وعزيز عبد وغيرهما من الفخرين والتخصصيين . وعاد المرحلي والكسار ويوسف وهي في محاولة منهم لاستكمال الشوط . ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت العادة لأنها في مجموعها مسرحيات مقتبسة أو معدلة ، وليست مؤلفة ، وتقوم على مقبرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جولة تمثيلية . . غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إصلاام أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد . . رغم هذه الخطوات المتطورة في حاسب التأليف والإخراج . . وبدأت السببات تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية في مصر خلال الحرب وفي أعقابها ، وانتهى معظم الممثلين والفخرين المسرحيين للعمل في السينما . .

### مهدا التمثيل

لقد كانت صناعة السينما للمسرح قوية وعارمة ، ولكنها لم تحل دون متابعة نموه في الرقعة التي كسبها على أرض الحياة المصرية . خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تخصصه وترعاه ، وجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمتد في محاولة تكوين وبشر المسرح المدرسي ثم إنشاء معهد التمثيل التابع لوزارة المعارف . وعلى رأسه ركني طلبات ول الوقت نفسه إرسال البعث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم لشاهد المسرحي على أسس علمية ، والتخصص في مختلف موهه كالتفقد والتدبير والإخراج إلخ ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيما أمدها به المعهد من فخرين كان أغلبهم من كالممثلين المدرسين والنقاد الباحثين التخصصيين ، إلى أن لحقت بهم بعثات الفخرين والعاديين من الدراسة في الخارج : نبيل الألفي وحمدى فريث وغيرهم . وبذلك بدأت فترة الخمسينيات ، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التي كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق

### ولكن أين النص المسرحي ؟

شيء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامي المؤلف . . النص المسرحي المكتوب والقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور ، وهذا ماحققه المسرح بحق في المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن . كانت الحياة الأدبية في تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت في تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية ، وبدأ الشعر الجديد باتجاهاته المختلفة يرتبط بفصاها الوجود الحضاري ، والواقع الاجتماعي ، والتصال السياسي ، وكافة مشاكل الإنسانية التي يماركها الشعراء في حياتهم اليومية . وأصبح التعبير الدرامي من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاشت البيئة مسرح صديدة تسببت وجوده ونجاهد للإسراع في نمائه . . وأصبحت الضرورة بحم أمام ما تمهد على أرض المسرح من مكونات . . وجود النص المسرحي المؤلف . وحتمية أن يعبر المسرح عن مضمون معايير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التي يعمرها

وكان يلزم أن تسبث الأعمال المسرحية الحديثة مستوفية لشروط انقص الذي تبدي في المؤلفات التي سبقتها عند الحكم وشوقي وتيمور وبالكثير وغيرهم ، وهي عدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح ،

لا تطع للقارئ كتاب . فكانت مع ماتلاها مما كتبه ، وكتبه غيره من زملاء كتاب مسرح المستبقيات بمثابة الخطوة الخطيرة لخلق النص المسرحي المقتد . أما مسرحيات التالية الأخرى ، فقد أخرجها لي على التوالي الأستاذة فراح شاطي وعبد الرحيم الزرقاني وكمال حسين ونجيب سرور وجلال الشرفاوي وسعد أردش . وكان أكثرها نجاحاً تلك التي احتفظ فيها المخرج ، وحافظ على كلمات النص والترم برؤياه الدرامية ذلك أني عودت دائماً ملازمة المخرجين في تقديم عروضهم مسرحية . فلم تكن تعوني بروفة واحدة . في حاسب مناعة عرضها خاصة في الأسابيع الأولى ، لحركة الأداء في العرض . وفي نفس الوقت للإعادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأنا جالس في الصالة معهم أستقبل تجاربهم لها لا تشرب للزبد والمزيد من روح الجمهور الذي أكتب له

### صاحب العرض

وهنا يصرخ سؤال وجه إلي أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادي أحياناً وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتي بنفسى ؟ ! الواقع أني لم أصنع ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف ذاتي ، نتيجة لتوسع في نشاط المسرحي ، تتعرض لعدة مخاطر ، أهمها عودة المخرجين من بعثاتهم في الخارج ، وفي جعبتهم مادوسوه من أساليب إخراج ، لمسرح يختلف في موعبه وتوجهه عن مسرحنا القديم ، مما أدى بالكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المحلية إلى الكثير من فادين الإخراج المستحدثة والتي لا تلائمهم عليها الإمكانيات لآلية التي لم تكن متوافرة لنوع العرض المسرحية عندنا . ولأن المسرح عندى كلمة ومثل ، فقد وقعت في وجه هذا التيار الذي بدأ يستتر خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو خالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومصنونه وتوجهه ودلالته وما يحويه من مضمون ، وما ينطق به من رؤية درامية . وقد أخذ هذا التيار يتصاهف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية في توسعها المتزايد تعاني من ندرة وجود النصوص الجديدة . التي تستطيع أن يعتمد على مقوماتها الذاتية الدرامية . فكان من السهل على أي مخرج أن يقبل أي نص يقدم إليه مهما كان مستواه ومن السهل على مؤلف أو صاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشككه كما يشاء مادام سيفهم على خشبة المسرح ويحمل منه كاتياً مسرحياً . ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين عندنا كان يسهل عليهم الأخذ بهذا المسبج بدلاً من التصدي أو التكامل بإخراج نصوص جيدة لا يتواءمهم أصحاب على التصرف في إخراجها بطريقتهم الخاصة التي تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه خالق العرض والمؤلف الحقيقي للنص كما فعل الكتيرون منهم باسمه للنصوص المتهاكة التي أخرجوها .

وقد فوصلهم ذلك في نهاية الأمر إلى طريق مسدود ، فأصبح حتماً على أي مخرج منهم لكي يخرج نصاً جاداً ولا أقول جيداً في إدعائه بأنه صاحب العرض أو خالقه أن يستعين بنجم سينمائي مشهور لمساندته في قبال الجمهور لعروضه . أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات المحلية لمسرح القطاع التجاري حيث نجذب طاقاته ومقدرته الإخراجية في الظل وراء بطولة النجم المحلي الصكاهي المسطر على العرض نصاً وإخراجاً ونظيراً



المسرحية الأولى التي يخرجها في حياته . وقد حطم النص المسرحي عندى العرض ، لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يفتح عليه أقل تغيير . وكان النص كما أوصف في النص . واستصرته بنفسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذي لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحتين بين الفصول . وفيما عدا ذلك يرد النص بمشاهدة وحواره وشخصه نتيجة لالتزام المخرج بمصنونه والزام الممثلين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده . وبجئت المسرحية بفصل النص لتصح أمامى الطريق لتأليف مسرحية الثانية « الناس التي تحت » وأخرجها الأستاذ كمال يس من ممثل المسرح آخر أيضاً . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج . ونتيجة لمخافته على النص ، ونشره لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، ثم التزامه بقيمة الكلمة المكتوبة . شكل العرض للمستند استناداً كلياً إلى النص البداية القطعية بوجود نوعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتي الثالثة التي انتج بها المسرح القومي موسم عام ١٩٥٧ « الناس التي فوق » أخرجها الممثل الكوميدي المرحوم الأستاذ سعيد أبو بكر ، الذي لم يكن قد سبق له الأخرج للمسرح . ولم يعرف عنه أنه مخرج أو دارس للإخراج ، فاستطاع بمهارته وبحريته كممثل أن يحقق الكثير مما تصنعه النص في حواراته براكز وشاهده الصحة وشخصه المرسومة . ونجح النص بفضل أمانه المخرج ، وحرمه على خدمة النص بأمانة تامة . قال لي الممثل الكبير . المرحوم الأستاذ حسين رياض وكان يلعب دوراً رئيسياً في المسرحية وهو يهتني « يا أباي . لقد مثلت عشرات المسرحيات فلم أرتبط في دورى فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التي استطاع كلامك أن يربطني به بالصالة » كذلك كان الشأن في مسرحيتي « سبأ أوطاة » التي أخرجها نفس المخرج وكان قوامها الكلمة المكتوبة .

وهذه النصوص لأربعة فلمها للمسرح ولم تكن مطبوعة في كتب ، وفي مسرحية « دالة بكانة » ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل أساساً

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

بمناسبة عودة سينا  
الحبيبة إلى أرض الوطن

## موسوعة سينا

في مجلد فاخر يضم أبحاثاً علمية  
وتاريخية وجغرافية ونباتية  
وميدولوجية بالإضافة إلى  
الصور واللوحات  
والخرائط التوضيحية

بمكتبات الهيئة وفروعها  
بالقاهرة والمحافظات

## توفيق الحكيم

# والبحث عن قالب مسرحي عربي

بعد أن تأصل الفن المسرحي في مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية في حماية المجلس الوطني بعد الاستقلال ، ظهرت في ستينيات القرن الحالي دعوات تنادي بالبحث عن قالب مسرحي (غير مستورد) . يكون نابعا من صميم للسلبيات التراثية الشعبية . وقادراً على مخاطبة طبقات الشعب العريضة وأداء مضامينها الخاصة .

ولقد كانت هذه الدعوات - في بداية الأمر - متناثرة ، وخافتة الصوت ، إلا أنها برزت - في العقد المذكور - سالفة وجهية ، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً ، وإن كانت تعالينا الثورة الحماسية القومية ، ويعورها الأدب الدراسي الخاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبداً هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بطوم المسرح ، وإنما كانوا كاتبين مسرحيين عبيدين ، أثاروا حول دعوتها جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما - حسب ظهور دعوة كل منها - الدكتور يوسف إدريس في مقالاته الثلاث التي نشرها في مجلة «الكاتب» في عام ١٩٦٤ ، ثم الرائد المسرحي الكبير الأستاذ توفيق الحكيم . الذي تهيأ هنا مدارسته

ابراهيم حماده

### المسرح المركّز... أو التشرعبي

نشر الأستاذ توفيق الحكيم - سنة ١٩٦٧ - كتاباً عنوانه «قالبنا المسرحي» . ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التي تقترح استحداث شكل مسرحي عربي من جامات محنة ، إلى جانب الشكل الأوربي المستخدم حالياً . والملاحظ أن هذه المقدمة - بوجه عام - تنصف بالتحفة بسبب الانتقار إلى النظرة الكلية في موضوع حطير كهذا ، وبالتفكك بسبب نوال الأفكار دون أن تشكل مقومات صحتها ، وبالتردّد بسبب قلة جملة الكتاب وصالة إيمانه (الموضوعي) بالدعوة التي تنادي بها . وسيدلّل كل ذلك على نصه أثناء العرض والنقاش

أما بقية الكتاب ، فقد خصصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب - بوصى به - على مشهد مأخوذة من اقتراحات سبع مسرحيات أوربية مترجمة إلى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوربي في عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات - تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام في كل زمان ومكان . وحلاصة القصيدة التي أهدت توفيق الحكيم تُجيب عن تساؤله هذا - «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالي ، وأن نستحدث لنا قالباً ، وشكلاً مسرحياً ، مسرحاً

من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا؟» (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف - منذ السطور الأولى - بصعوبة المهمة نظرياً وتطبيقاً ، ونقله «الحدوى من الوجهة العملية» في نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته في البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية في تراث «الماضي الحقيق» ، كي يبني منها قالباً خاصاً (حقيقياً) . ونكي ينصف هذا القالب - في رأيه - بالحقبة ، اشترط فيه - «أن يكون صامداً لأن نصبه فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالية وعجبة ، ومن قديمة وعصرية ..» (ص ١٤)

وتصبح هذا القالب من مواد حرم محلبة . ثم تصديره إلى شئ من العالم للامتصاص به . لن يلقي - في ذي الحكيم - قالب الأوربي أو العالي المعروف - لأنه - بدوره - «صالح لأن نصبه فيه كل الموضوعات والأفكار من العرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤)

ولاشك أن هذه الدعوة حريصة ، وم يتأوها - على ما يبدو - أي كاتب من الهند ، أو الصين ، أو اليابان - أو أية دولة من الدول عبر الأوربية ، التي عطي تراث مسرحي وطني أصيل - لم يوفّر أي نصيب



منه لمصر التي لم تعرف المسرح إلا منذ عهد قريب . ولم تنبذ قط إلى إمكانية تنمية بدوره الضعيفة في المسليات الشعبية ، إلا بعد أن أحد بطورها التطور الحصارى الحديث ، وفات زمنها ، ولا جدوى على الإطلاق من إحيائها .

أما الميراث العكري الذي أقام عليه الحكيم رؤيته في استخدام عناصر برائية شعبية لصيغة القالب المسرحي المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة في الفن التشكيلي ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى - أو الدهى ، يبدون باستلهم المذاهب الدائرية الأولى - سواء تمثلت في صود للقبائل غير المتحضرة وأفكارها ، أو في تلقائية الأطفال ، لأن الفن بدائي - عند الحكيم - « أقرب إلى أن يكون فناً سماعياً » أى إنه نايع مباشرة من صبح عجيب ، لحوية دافقة ، وقدرة في التعبير والمخلوق مجهولة المصدر » (ص ١٦)

والآن ، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التي يمكن الاستعانة بها في تشكيل القالب المسرحي الجديد ، الذي سيكون على الصناعة ، وعالمى الاستخدام ، والذي يناظر القالب الأوربي في سيطرته واحتكائه لسوق الدرامية ؟ ؟ لقد خضرتها توفيق الحكيم في هذه العناصر

١ - الحكايات (الحكاكي - الراوى) .

٢ - المقلدان (المقلد - والمقلدة للأدوار النسوية) .

٣ - المذاح .

أما الحكيم - الذى تعلق به يوسف إدريس في بحثه عن شكل مسرحي - فقد استعده لتوفيق الحكيم من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك في نسبة القومى الخالص ، لأن ما فيه من مشاهد تمثيلية ، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتمل تأثره بالصور التمثيلية التي كانت تُعرض على صباط هذه الحملة وجنودها .

١ - الحكايات :

وبعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة . وهو - أصلاً - شخص يجمع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة ، يستمعون إليه في شفق ، وهو يتشدهم الملاحم الشعبية على الزبابة ، كملحمة صخرة بن شداد ، وانظروا يبرس ، وسيف بن دى يرك . وإذا كان دور هذا الراوى - كما هو معروف عنه - مقصوراً على رواية الملاحم تصبديية ، فإن توفيق الحكيم ينقله إلى قالب المقترح ، ويكمل إليه نفس المهمة السردية تقريباً ، وهي إعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم موجز عنها ، تتحدث فيه بدايات القصة المؤداة ، وأماكنها وأزمنتها . وأهم أسماء شخصياتها كما يقوم - خلال العرض - بطق بعض الإرشادات المسرحية ، ووصف الحركة التبلية ، وهو أمر يادر الأحداث . ولأن دوره محدود في أداء النص - بشكل عام - فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى ، منها « أن يكون مدير العرض الذى يريه ويوجهه علناً أماماً » كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملاحظها الظاهرة والمخفية ، ودراسة تعصيمات كل حركة ونبرة وإيماء تميز إحداها عن الأخرى . كما يمكن التوسع في عمل الحكاكي - فتحمله مهمة تفسير بعض المعاني

والواقف والأفكار العسيرة ، وبخاصة في الميئات الشعبية التي قد تحتاج إلى ذلك ... كما يمكن أن يساعد المقلد في أثناء العرض في كل ما يحتاج إلى وجود شخص آخر ، (ص ٢٠ و ٢١)

وهذا ، لن يكون الحكواتى شخصاً خارج الثقافة ، بل مثقفاً تقدم مسرحية رهيبة ، تمكنه من إخراج الروائع المسرحية العملية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لا يمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصص في التحليل المسرحي .

٢ - المقلدان :

وهو شخص معروف في الأسماء الشعبية ، بارتجالاته التي يقدّم فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته - تقيداً ساعراً بشعر صحت المشاهدين ويعتمد هذا التقليد الساحر على محاكاة نبرات بصوت ، ولإيماءة . والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصر مقلداً في الأسماء الشعبية - إلا أنها بدر - فقد أدخل الحكيم العنصر النسوي على قالبه المقترح - كي يستد إليه أدوار النساء في المسرحية المؤداة

ومع أن المقلدان غير معروف في التراث الشعبى على نحو شائع وعريض - كالحكواتى مثلاً ، أو غيره - إلا أنه سيصبح - عند الحكيم - جوهر القالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، إن لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحده) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور ، مما بلغ عددهم ، واحتللت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الجنسية ، والاجتماعية ، والنسبية ، في حين تقوم لمقلدات (وحدنها) بنص الشيء بالنسبة لكل الأدوار النسوية في المسرحية ، مما تعددت وناقضت وتداخلت .

وما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وصعوبة ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذي ، وهو أن المقلد غير المتمثل ، فتمثل - في رأيه - « بتمتص الشخصية ، ولكن المقلد عمله عكس التتمص .. » وهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جليلة مفروقة عن غيرها بكل سمات وإشارتها وبيئاتها ولأزماتها وكوامن مشاعرها ونصكيرها ... كل ذلك مع عدم تفتتها ... فهو داخل فيها ومتحد عنها في نفس الوقت ، (ص ١٧ و ١٨)

وبعض النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مما تعددت وتباينت ، ومما امتد طوول المسرحية - الذى يبلغ في مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير - مثلاً - ما يقرب من أربعة آلاف سطر - فإن هذا المقلدان مطالب - قبل كل شيء - بالأبتتمص الشخصيات الذكورية الكثيرة التي يؤديها وحده . بل عليه أن يقلدها فقط ، وأن يحتفظ «حوال الوقت بشخصيته الحقيقية» (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض للبريك الذى تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة : تتمص بالضرورة التفتيدية ، تعيد بالخطابة الحديثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمرء في الألعاب الشعبية ، أن المقلدان يذل غاية ماوى وسعه ليتتمص الشخصية التي يؤديها ، حتى يبدو (صادقاً) و(مصدقاً) أمام مشاهديه . فهو عندما يند

شخصاً - مثلاً - مجتهد في أن (يكون) هو الشهاد نفسه ، صوتاً ، وحركة ، ورماعة ، وروحاً . بل إن الحكمي يؤكد دور هذا المقلداني في صنية (التفحص) هذه ، علماً بطالته عمنية إبراز «معالم كل شخصية واضحة ، جنية ، مبرورة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشارات ، وديانها ، ولأرمانها ، وكوامن مشاعرها ، ولا يمكن أن يتحقق هذا الطلب ، إلا بوسيلة (التفحص) ، ولكنه - في نفس الوقت - يطالعه بوسيلة أخرى ، هي (التقليد) و(عدم التفحص) ، ومن ثم يدخله إلى صاحة القالب الأورفي ، وهو معادل في نظرية برتولد بريخت الملحمية

فالمطبعة ، الأساسية للممثل - عند بريخت - هي ألا يصحح الشخصية لقي يؤديها على خشبة المسرح ، بل يحفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدم) الشخصية المسرحية نقدياً (سردياً) . عليه أن يعرض الشخصية ، معتبراً نفسه (راوي) قصص للشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس في زمن غابر . وهذه الطريقة بشر المخرج بدل الممثل هو شخص (يحكي) ما حدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة . وهكذا ، يتردد المقلداني بين مذهبين متناقضين في الغلب - يمثلها استنساخاً فكري وبريحت . وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وصعب ، لا يتاح إلا لقلّة من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكمي نفسه : «إن المقلد هنا يحتاج إلى مهنية وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل» (ص ١٨) . ولأنك أن توافر هاتين الميزتين ، مطمح مصر ومتعذر الخال . بل إن المقلداني - على هذا النحو المطلوب - سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية في الأداء المسرحي - عند التدريب المفروض - في مذاهب تمثيلية برهية - بالضرورة - من خصائص (القالب) الأورفي ، في أنهي مراحله

### ٣ - المذاح

وهو العنصر الثالث الذي التقطه توفيق الحكيم من أفانيس التراث الشعبي ، ولكنه عدّه عصباً غير مهم في تشكيل القالب المسرحي المقترح . وإن قالباً يقوم أساساً على الحكواتي ، والمقلداني ، وأحياناً المذاح إذا لزم الأمر (ص ١٤) . ولم يحدث هذا الأمر ، إلا مرة واحدة عند تطبيق النظرية في سبع مسرحيات .

ولما كان دور المذاح - على هذه الصورة - لقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكمي - في مقدمته النظرية - الحديث عنه ، أوحى التعريف به . والمعروف أن المذاح ، يمثل لوناً من ألوان البناء الشعبي الأصيل من أيام الحصاد - بصفة خاصة - ينقل المذاح بين القرى والكفور . ويقوم بالقر على الدف ، وهو يروي للأهل - في شكل إنشادي وترتيل - قصصاً معروفة في اللغة العامية من معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما في ذلك كله من عبر ومواعظ . ولأن المذاح يتمتع أناشيده الروائية ويحتملها بمدح الرسول ﷺ ، فقد وُصف بذلك المسى .

ولقمة شأن المذاح في القالب الجديد ، فقد عهد إليه الحكمي - على سبيل الرصية - بدور الحقوة في مسرحية «أجا مخنون» لإسحقيلوس ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . وبهي هذا شيئاً خطيراً ، وهو أن المذاح قد نُقل عن طبيعته التراثية المعهودة ، وتقلد

ويمكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح - كما نرى المؤلف نفسه صراحة - تتمثل في ثلاثة أشخاص حسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق ، وهم : رجلا وامرأة ، أي الحكواتي والمقلداني ، والمقلداتية - أما المذاح فلا أهمية له ، بل قد يعد وجوده التذكير المستهدف في القالب المسرحي العربي . ولكن إذا كان دور الحكواتي - في هذا القالب - هو مجرد التقديم والتعليق ، فإنه لن يكون بذلك إلا الراوية عند بريخت أو غيره من المسرحيين الأوربيين عبر التقليدين . وبالمثل ، إذا كانت مهمة المقلداني هذه نقص الشخصيات الكثيرة التي يؤدي أدوارها على التوال ، فإنه - بالتقليد وعدم التفحص - لا يكاد يتعدى مهمة الممثل في المسرح الملحمي البريختي . ولما كان دور المذاح سردياً وثائقياً ، ومادر للحدث ، لن الأجدى إسقاطه ، وإستاد دوره إلى الحكواتي ومن هنا ، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستويدة من بطر التراث الشعبي الخالص ، قد ظهرت في أزياء مستعارة ، بل مستحقة من قبل ، فإين إذن الخصائص الحية الصبغة في القالب العربي المقترح ؟ أليس من الأصوب أن نصارح بصدق ، ونسعى الشخصيات - التي جيء بها من التراث الشعبي الذي يكاد يندثر - بمسمايتها الحديثة والمعاصرة الصحيحة ، والتي هي : الراوية ، والممثل الراوية ، والممثلة الراوية ، والمطّاق ، وهي مسمايات أوربية معروفة ومستخدمة في المسرح الأوربي ؟ إن منظرنا المصري - كما هو واضح من ذلك - يحوم حول نظرية بريخت في المسرح الملحمي ، مفتعاً بأفئدة محلية حاللة اللون ، ومحنة القبعة . وهذا التأثير البريختي ، مجده متجسداً ، مرة أخرى . في مطالبة الحكمي جمهور المسرحيات المصنوعة في قايه . بأن يتوقف ويشارك في نشاط الخلق في أثناء العرض ، وأن يرتفع عن «مستوى الفرجة الناعمة» . أليس هذا المطلوب لثمة بريختية في مسألة «التعريف» المشهورة ، وافترضاً مثالياً لوجود مترجمين على درجة - ولو وسطى - من الوعي الحضاري ؟ إن كليهما ينسئ أن يحول الشكل الدرامي إلى شكل ملحمي ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول إلى مسرحيات . ولهذا يزعم بعض المعلقين القدامى أن إسحقيلوس كان يصف تراجيلدياته بأنها فئات متساقط من مائدة هو ميروس الملحمية

ويؤكد الحكمي كذلك وجوب مسرحية المسرح ، ولاقتداء بالمصريين الأوربيين الممثلين ، الذين يرصون فكرة «الإيهام بالواقع» في المسرح ، ويقومون «بتركيب الديكورات في حضور الجمهور بعد فتح ستاره وأثناء العرض» (ص ١٩) . ولأنك أن مؤلفنا في نظريته هذه ، يتفق مع بريخت (وعيره من دعاة التفحص من الإيهام بالواقع) . ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه في أهداف من وراء ذلك . هذا كان بريخت يرمى

من عملية التعريب في النصّ والتبيل والإخراج إلى إعطة جمهوره ، وإشراكه - بمعنى - في مناقشة القضية المطروحة على حلبة المسرح ، وإبداء الرأي فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن الحكم يهدف من وراءه لإيصالهم إلى إشراك جمهور قلوبه في عملية الخلق ، ولو بتأدية أسرار الخلق (و) كيف صُغت - اللغة - المروعة (ص ١٩) . ولا يصيب الحكم بذلك شيئاً ذا بال ، لأن المخرج - على أي حال - يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويذهب هذا الاستيعاب على قدرات المخرج الشعرية والذهنية ، وعلى معطيات العرض في المساعدة على تحقيق الاندماج ، أو الاتصال ، أو المشاركة . ومن ثم كانت العلاقة بين المخرج والعرض المسرحي عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعوري والذهني فيها من مخرج إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى .

ويصبح الحكم في قلبه المقترح أورياً - مرة أخرى - حينما يتأدى بالاستغناء عن حلبة المسرح التقليدية ، ومهامها للألوة عند أداء العرض ، إذ يمكن تنفيذه فوق أي حيز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لن يحتاج هذا الأداء - كما يقول - إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو مكياج ، أو إكسسوارات ، وإنما يتم الأداء بلباس اللابيه العادية ككواء كانوا من المهترئين ، أو العمال ، أو الملاحين والحكم - في هذا كله - يجامش بعض الحركات المسرحية الحرة في أوروبا وأمريكا التي تقوم عروضها المسطحة في الشوارع والميادين والأبنية والجراجات . وأنا لسجد صدق هذا التبسيط - على سبيل المثال المشواي - في السطور الأولى من افتتاحية مسرحية «أنشودة حول لوزيتانيا» ، إذ ينص مؤلفها «بيتر لايس» على أن يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات : أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً في ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفي شيء واحد لتحقيق التغيير : غطاء رأس من المنطقة الاستوائية ، علامة صليب ، قبعة لمف ، عصا ، كيس .. الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة .

### التطبيق

بعد توفيق الحكم - بلا منازع - إمام مؤلفي الدراما في أقطار العالم لعربي كله ، فلقد أسهم - ولا يزال يسهم - في إثراء الفكر المسرحي وتطويره ، بما يصدره من مسرحيات ، ويقدمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزماً بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحي المقترح ، على محترفات من النصوص المسرحية . ولكنه بدلاً من أن يصبغ فيه إحدى مسرحياته المعروفة ، لحاً إلى التعريب في بعض المسرحيات العامة الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قلبه قادر - كما قال - على استيعاب «آثار الأعلام من إسحقيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إيسن وتشبخوف ، حتى براتسيلو ودوريات (ص ١٦) . أما المسرحيات التي اختارها لإجراء بحرته ، فهي : «أجا غنون» لإسحقيلوس ، من ترجمة لويس عوض ، و«هاملت» لشكسبير من

ترجمة خليل مطران ، و«دون جوان» لموليير من ترجمته إدوار ميخائيل ، و«بيرجيت» لإيسن من ترجمة علي الراعي ، و«ستان الكور» لتشبخوف من ترجمة سهيل إدريس . ودست شخصيات تبحث عن مؤلف «براتسيلو» من ترجمة محمد إسماعيل ، و«هبط الملاة في بابل» لدوريات من ترجمة أنيس منصور .

ولم يصب الحكم - بالطبع - هذه المسرحيات بكاملها في قلبه ، بل قام بصبب المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية في الصورة المعدلة . وكان الحكواتي في كل تجربة يتحيل الجمهور أمامه ، ويستخدم إليهم ملامحه العادية ، ويذكر اسمه الحقيقي ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يرمي الصوت ، إلى أن تسبح له الفرصة بالتدخل - في أثناء أداء المقلدات أو المقلدات لأدوارها - كي يروي شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤداة

**الحاكمي :** أنا الحكواتي ... (يذكر اسمه الحقيقي) أحرص عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر إسحقيلوس اسمها أجامموني ... كان ياما كان يساعد بالإكرام ، مثلك يدعي أجامموني ، على بلد يسمى أرجوس ... ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة ... ثم عاد متصراً ... وفي غيبته انجذبت زوجته المسماة كليمنسرا عشيقاً يدعي إيجيت ... فلما عاد زوجها أجامموني استقبله بالترحاب ، ولكنها أصمرت له الشر ... الخ (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلدات ويذكر اسمه الحقيقي ، ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التي سيلعب أدوارها (مفرده) ، كما يتقدم المقلدات - بعده - وتذكر ، بدورها ، أسماء الحقيقي وأسماء الشخصيات النسوية التي ستؤديها (وحدها) ، وقد ورد ذلك في مسرحية «دون جوان» هكذا :

**المقلد :** أنا المقلدات (يذكر اسمه الحقيقي) سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسيان ، ودون كاربوس ، ودون ألوس ، ودون لويس ، ويبيرو ، ونمثال الحاكم ، ومسيو ديماش التاجر ، ولارامسي السيف ، ثم الشحاذ ، والشبح ، حتى الخدم والحشم و .

**الحاكمي :** وإيه كان ؟ أنت زحمة قوي ... كفاية ! ! وات يا حصرة البت

**المقلدة :** أنا المقلدات (يذكر اسمها الحقيقي) سأقلد دونا إيفر ، وشارلوت . وماتيريس . والعلاطين

**الحاكمي :** جميل غلبداً اللغة إذن الخ (ص ٩٧)

ثم تمضي المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلدات (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلدات التي تقوم (وحدها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلدات يقلدن (ولا يمثلن) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل لادة بقولية الخاصة به ، وأداء تعبيراتها الحسية من حركات وإيماءات وسكنات . فإذا كان مسئولاً عن أداء حركات المبارزة - والصراع ، والنكاح والتفريق ،



والصاومة ، والحجرى ، والمضب ، والفقهية ، والحون ، والبكاه ،  
والوم ، والشخير ، والحرق ، والاعتصاب ، والصمود ، والصراح ،  
والانبطاح ، ولتردد ، وكل أنواع التعبيرات القزبية دون الاستعانة بأية  
أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضاً عن نطق كل  
الممثلين ، والدبلوجات ، والتجسيات ، والمخادعات القردية ، مما  
تشابكت أو تعددت في المشهد المسرحى الواحد ، وأيضاً فإن عليه - وهو  
ينطق كل ذلك - أن يراعى في كل شخصية - رسمها المؤلف - نوعية  
اللهجة ، واللكنة ، ودرجات الفصحى ، والجهل ، والتركيز ، والإيقاع ،  
والنعومة ، والمنظلة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد - في المسرحية -  
يؤديه عدد من الرجال ، فعلى المقلد أن يميز خصائص كل رجل من  
الناحية البدنية ، والوجدانية ، والتروحية ، والإدراكية ، وأن يسرد  
حوارهم كله في تناسق ، ويخص كل متحاور باسمه عندما يتكلم في كل  
مرة ، ولعل المثال التالي - من مسرحية «هاملت» - يصور مهمة المقلد  
الصغيرة عليه ، والمركبة للشاهدين :

الحاكمي : ... اشرح الآن في العمل أيها المقلدان ... وقلد لنا برناردو  
وقد أقبل على غريسيكو ، ومادار يسها من حديث .  
المقلد : (مقلداً برناردو ، مقلداً على زميله) من الزول ؟ .. تعرف !  
- لا . وإنما عيبك الرد .. قف ، وقل من أنت ؟

- عا المثلث !

- أرناردو ؟

- هو بعينه ...

- جئت في البعاد بالذقة ...

- سمعت ساعة انتصاف الليل .. أدرك سريرك يا غريسيكو ...

- ألف حمد لك على هذه اللذة . البرد قارس .. وعلني في

وحشة

- اذهب راشداً ، طاب لك الليل .. وإذا لقيت رفيق في

المس هو راسيو ومرسلس فأوصها بالإسراع في الهوى ..

- أظنها يسمع منى .. هيا وفوقاً ! من الرجال ؟

الحاكمي : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلنين ...

المقلد : - (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد ...

- (مرسلس) ومن بطانة ملك الدمرك ...

- (غريسيكو) طاب ليلكم ..

- (مرسلس) انصرف بسلام .. من حلّ محلّك ؟

- (غريسيكو) برناردو حلّ محلّ .. طاب ليلكم ..

- (مرسلس) إيه برناردو ؟

- (برناردو) ماذا تريد ؟ أهوراسيو من أرى هناك ؟

- (هوراسيو) بصحة صغيرة منه .. أو بعينه ..

- (برناردو) مرحباً هوراسيو .. مرحباً أيها الجواد مرسلس !

- (مرسلس) وبعد ... أعماد ذلك الطيف في هذه الليلة ؟

- (برناردو) لم أر شيئاً ..

- (مرسلس) هوراسيو يقول إن ذلك محض توهم ... الخ ،

(ص ٦٤ - ٦٦)

كما يجب على المقلدان - أيضاً - أن تقوم (وحدكما) بكل ذلك ،  
بالنسبة لأدوار النساء مما تعددت ، وتوسعت ، وتداخلت أيضاً . فإذ  
كان هناك في النص المسرحى مشهد مشاجرة عيفة بين ثلاث نسوة  
عاصيات متحاصيات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم في التليمون لاستدعاء  
رجال الأمن ، وحامسة تزعم سلطنة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ،

وسادسة تمنق على ما يجري وهي فرحة سعيدة بذلك ... فعل المقلد -  
في قالب الحكيم - أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الأكوام من  
الحوار والحركات والاتصالات المختلفة في آن واحد إلى المخرجين ؛ وعلى  
المخرجين أن يتفوقوا هذه الصور المركبة للتداخلة المترامية ، ويحولوها على  
الحو الصحيح ... وهو أمر مريب ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق - بلا ريب - هو المعيار الصحيح لقيوم الرؤية  
التنظيرية ، وتعهد أوجه القصور والتجرب فيها . وفي مجال الدراما على وجه  
الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتطرفة بما يبدو صحيحاً ومفهماً  
في ذاتها ، إلا أن أصوله نهت وتهاقت عند التطبيق العملي . مثلاً ،  
أصول النظرية الملحمية في الدراما - كما عارضها صاحبها برنخت بأصول  
النظرية الأرسطية - ليست مطلقة في مسرحياته على نحو كامل ، حتى  
ليبدو برنخت - في كثير من مواضع تطبيقاته - أرسطياً برغم أنه ، وغير  
برغم أنه أيضاً . وعلى هذا ، فإن التطبيق - الذي قام به الحكم  
على النماذج التي اختارها من المختارات المسرحيات السبعة المتفوقة من  
التراث العالمي - دليل على قصور النظرية وعدم جدواها ، بل أثبت  
إساءتها إلى بيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجربتها من الناحية  
الدرامية السحرى الذي لا تصبح ذاتها إلا به . فليس من المقبول - لو  
المقبول - أن تصور شخصاً واحداً - منها تسامت قدراته - بكل - على  
نحو دفع وصحيح - أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية في مسرحية  
واحدة ، كمسرحية « هاملت » ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ،  
والأنواع ، وبرغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ،  
والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم بمثلة واحدة - منها بلغت مهارتها -  
بأداء أدوار خمس عشرة امرأة في مسرحية واحدة كمسرحية « مشهد من  
الشارع » لألف رابن ، مثلاً . وليس من المعتاد - أيضاً - أن يحفظ ممثل  
وممثلة - على ظهر قنب - النصوص للمسرحية المقدمة كلها ، وإن  
استغرق النص الواحد ما يريد على مثنى صفحة ، كنص مسرحية « فاضل  
غريب » ليوجي أوبيل ، مثلاً . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل  
وممثلة أمام جمهور المخرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان  
مخلاتهما مسرحية تراجمية عالمية طويلة ذات حركات ثانوية ،  
ومبولوجيات متتامة أو مترامية أو يؤديان مسرحية كوميدية  
متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية « قهر وكيوليترا »  
لبرنارد شو ، مثلاً .

قد تكون التأدية الفردية جاذبة ومقبولة بالنسبة للمحكون ، إذا كان  
يقوم بإشاد ملحمة ، لأن قالبها الروائي - وهو جوهر التصريح - يختلف  
عن قالب الدراما الحميدى . فالملحمة صياغة صعبة ، تتوافر فيها  
عناصر القصة المثوقة ، بما فيها من أحداث متسلسلة ، ووصف ،  
وتفسير ، وتكرار ، وتأكيذ ، وتنظيم ، وتبسيط حفرى ، وكل ما ينجح  
لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصوير ، واستعادة السمع ،  
بل سمعه ، ومعابته ؛ لأن الملحمة الشعبية هي الانعكاس الصادق  
للوجدان الحلقى الرئى ، والبصير الأصيل للوروث عن أجيال سالفه  
أما المسرحيات العلمية - بالنسبة لهذا الوجدان - فتبقى دائماً غريبة  
عليه ، بل شاذة ومستبعدة ؛ لأنها واحدة من عوالم أجنبية ، قد تكون  
إنجليزية ، أو عربية ، أو لائبة ، أو هندية

وقد يكون المقلدان - في القالب المسرحى المقترح - مائة في  
أدائه ، وهو في مستوى الشر ، إلا أن انتقاده المستمر من كثير من  
الشخصيات التي يقلدها وهي محكومة بأصول قالب درامى يعصد على  
الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحريك - سيرك للمخرج ، ومن يمكنه -  
أبداً - من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صورها المؤلف  
بالحوار ، ولا من متابعتها في حالاتها المتتابة . كما أن هذا الانتقال من  
يمكن هذا المخرج من لفظة الخيوط التي تربط بين الأحداث ، ولأن  
استيعاب العمل الذى من حيث هو مركب من أجزاء يسودها مناح  
عام ، وروابط انفعالية معتبرة ومترامية . ولاشك أن المعز عن الإدراك  
منذ البداية ، سبب لضرر - حتماً - بالشر ، والإحباط ،  
والرفض ، مما امرصنا أنه مخرج استثنى ، أوفى حظاً كبيراً من القدرة  
على الاستيعاب . لا تتوافر إلا لمتفهم درس النص دراسة معمقة قبل  
المشاهدة . فالحكيم - مثلاً - يجرى بعض التعديلات على موقف من  
مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، ويصنع لى تطبيقاته  
على النحو التالى .

الحاكمي : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد  
أن يعبر القاعة يعلن إلى المدير وصول ست شخصيات ،  
ويتقدم هؤلاء الأشخاص في القاعة ، وهم ينتظرون حولهم  
ونبدو عليهم الخبرة والارتيال . .

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدى المدير !

- (المدير) ماذا أيضاً ؟

- (البواب) بعض الناس يسألون هيك يا سيدى ..

- (المدير) ولكننا في التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيداً أنه

غير مسموح لأحد بالدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية ..

(يوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

- (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدى ... نحن

نبحث عن مؤلف ... الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكم الفلاح المصرى الأتى وهو  
بشاهد المسرحية المذكورة في ساحة الجرن ، أو من العامل البسيط في  
فناء المصنع ، أن يتصور عشر شخصيات - على الأقل - مائة أمامه ،  
وهي : بعض المثاليين والمثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذى  
يهاجه البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التى تبحث عن المؤلف .  
وعلى المقلد - في نفس هذه السطور المحدودة - أن يؤدى أدوار المدير  
والبواب والأب على التتابع . ولا يمكن - من هذا الحوار ، وهذا الأداء  
الفردى - أن تتحقق في خيال المخرج صورة صحيحة لعلاقات هذه  
المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدى بسيط ، وهو أنها  
حلقت أصلاً كي توضح (جماعي) فوق حشبة المسرح ، ولز ترى  
خصائصها الفردية وتُحس روابطها الانفعالية . ولر كان الحكم قد حسب  
مسرحيته الشهيرة « أهل الكهف » في قابله المقترح ، وقدمت عملياً في  
مسألة تمزله ، وشاهدتها أصدقاؤه وحدهم ، هاته النتيجة ، وأصيب  
بصيق شديد ، لصعور الرقعة الدرامية ، واستيغام أفكار المسرحية ،  
لأعلى الذين لم يقرأوها من قبل محصب ، بل أيضاً على العارفين بها ،



الحضرة ، وألوان التوتر الحادة المستخفية ، أو مسرحيات «ميتزلنك» ذات الأحداث للمككة ، والشخصيات التي تتحرك كالشمس ، ولانهم أضلأ أو دواهم الكامة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأنواء العموض والأساطير .

وهناك دليل مادي آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام ، وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول - خلال هذه السنوات الطويلة الماضية - أن يصب فيه أية مسرحية له ، ويضع بها إلى الحكواتية ، والمقلداتية والمتاحين في ريف مصر (الحديثة) ، وكى يحققوا الأمل الذي طالما تحناه الجميع في كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو عبارة أخرى هدم الفاصل بين سود الشعب ، وآثار الفن العالمي الكبرى (ص ١٧) . كذلك لم يمرر أى مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب في مصر - أو في أى قطر عربي (أو في قطر أجنبي) بطبيعة الحال - على صب أية مسرحية - معروفة أو مجهولة - في هذا القالب الزنزانى الضيق ، برغم شدة حاجة فرق الأقاليم - بصفة خاصة - إلى صوص مسرحية ، لا تحتاج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات ، أو إلى ديكورات ، أو مسارج مجهزة بالوسائل التقليدية .

لقد كتب «آلروميكر» مسرحيته المعروفة «موت بالغ مصبول» ، كى يضيفها ثمانية ممثلين ، وخمسة ممثلات ، على أن تتقل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضي ، أى بين مرحلة الشيوعية البائسة ، ومرحلة الشباب المفعمة بالأمل . ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومقلداتيا ، ومقلداتية ، سيقومون ثلاثتهم - بملابسهم اليومية المعتادة ، فوق أرض عارية من أى عنصر مسرحي - بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، التي تميش مرة في الذهن ، في عام ١٩٢٨ ، وأخرى في الواقع في عام ١٩٤٢ ؟ حتماً سيصاب بالدمر الشديد خوفاً على عمله من التلف البائى ، والمحل الفكرى ، أو - ربما - بالإعجاب الخرافى الساحق .

إن غاية القالب المقترح ولبابه هما - في بساطة - اختصار عدد الممثلين والممثلات (مها يلعب) في أى نص مسرحي معروف ، إلى ثلاثة مصب ، أو أربعة في الحالات النادرة جداً ، على أن يكونوا قادرين - بلا خشية المسرح ، أو ديكورات ، أو أرياء خاصة ، أو مكينة ، أو مؤثرات صوتية وضوئية - على عرض هذا النص في صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل المعتاد أمام أى تجمع بشري أو في وسطه . ولهذا «التصغف الشديد» ، يسمى توفيق الحكيم مسرحه به «المسرح المركز» ، ولكنه يعاود تسميته باسم ناقص وخاطئ تماماً ، حين يطلق عليه اسم «المسرح التشريعى» ، لأنه - في رأيه - يقوم على التكرير التشريعى للشخصيات . ولأنك أن للمسرح لا يُقد مُشرَحا ، إذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل حلقاته الجمالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية . أما لماذا يكون هؤلاء المؤدون الأربعة - الحكواتي ، والمقلداتى ، والمقلداتية ، والمذاح - من العناصر الشعبية العنائة والمهوية الدائية ، القى هى في سبلها إلى الافتراض نتيجة لزحف وسائل الإمتاع والتنظيف الحديثة ونمعتها في

بعد أن أصبحت - بالنسبة إليهم - نصاً مضغوطاً ، باهت الملامح ، يتنفس في صموية شديدة ، في قالب مولدى ضيق ، لا لشيء - مرة أخرى - إلا لأن النص المسرحي له عالمه الخاص الذى لا يتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده في فراغ المكان والزمان ، وإعاشته في إطار عصره ، ولا يمكن أن يحقق ذلك ممثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء . هذا فضلاً عن أن قراءة النص المسرحي قراءة متأية للتعرف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناحها العام ، لا تنمى عن خشية المسرح التي تتجسد فيها الشخصيات والأحداث في يثاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القاري - مها كان حساساً ومنطقاً - لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملأ ، يلم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التي يحققها المسرح بمكاناته المادية ، وجهود (مضوعة) من الممثلين والفنيين المختلفين ، والشكامين .

كما أن هذا القالب المقترح - للذى يجرّد المسرحية من وعائها النفسى والخيالى - تعجز حيكه ويفتضح قصوره ، إذا ما تعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية ، أو ذات التركيبة الخاصة ، التي يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها في أداء مرتين اثنتين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية . فالمسرحية التعبيرية - مثلاً - تهدف إلى تجسيد مكونات العقل الباطنى ، فتستعنى - في ذلك - بمناظر متعددة ، ولغة مقتضبة ، وتلفازية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية . ويحتاج تجسيدها إلى أداء تمثلى متسرع وإيقاعات موسيقية وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقعة ، والملابس الغريبة ، والإضاءة الملونة ، وكل ما من شأنه أن ييسر المناخ لظهور الأشباح ، وأطباى الوحوش ، وحرك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان .

ولا يمكن هذا القالب المقترح من نقل الجور الانفعالى العام - أو نقل رؤية شكسبير المعقدة في مسرحية «مكبث» ، أو «هاملت» ، أو «الملك لير» - فحسب ، بل يتمخض ، عند التطبيق ، من كثير من المشكلات التي أشرن إلى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء مايمرى من حوار بين الشخصيات المترامنة ، وعجز الممثل الواحد - المقلداتى - عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات في المسرحية الواحدة من نحو ما نجد في مسرحية «هبط الملك في بابل» ، حيث يزعم تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، إلى جانب الوحدات المسرحية

«أنا المقلداتى» ، «سأقلد الملك» ، «الشعاذ» ، «المللك» ، «غورود ملك» ، «باس السان» ، «رئيس الوزراء» ، «كبير الكهنة» ، «قائد الحوش» ، «رجل ابوليس» ، «المليونير» ، «تاجر التبيذ» ، «تاجر لبن الحمير» ، «أحد الطهاة» ، «جندى أول» ، «جندى ثان» ، «جندى ثالث» ، «عدد من الشعراء» ، «اسماهير» . (ص ٢٧٣) .

كذلك يمكن القول عن تصوير المشاهد المركبة كالشهد الثانى من الفصل الثانى في مسرحية «هاملت» ، حيث للمسرح «داخل المسرح» ، والشخصيات الكثيرة المشحونة بالفعالات والتوتر والتوجس ، أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأعمال غير المباشرة ، والميلودرامية

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولا يكون هؤلاء المؤثرون من عناصر أخرى مثقفة ومذرية حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذي يتطلب قدرات أدائية مثالية - فلن نجد على ذلك رداً ، إلا أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التي لانظير لها في العالم العربي المعاصر ، الذي نقتصر أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله

### حاشية على الموضوع

الملاحظ - من الواقع النظري والعمل هنا - أن القالب العربي الذي يقترح الحكيم تركيبة من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحي صعب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال التجاذب العميق بينه ، أو بترافيق - أو دوريات ، أو تنبؤ ونحو ، أو هارولد بنتر ، أو سعد وهبه ، أو ألفريد فرج ، أو حتى هو ذاته ، كي يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقاً لمسح مبتدع في التأليف لدرامي . وإنما هدمت الدعوة - حسبما يبدو من التطبيقات بصفة أساسية - إلى صلب أبة مسرحية جاهزة التأليف في هذا القالب . كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة في أثناء التنظيم : « كما أنه يجب لكي يسمى قبا حقيقياً أن يكون صالحاً لأن نصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية وعربية ، ومن قديمة وعصرية » (ص ١٤) . وفي استطاعة هذا القالب - وأن يحمل آثار الأعلام - من إسكيلوس وشكسبير وموليير - إلى إيسن ونشطوف حتى براندسبلو ودوريمانت » (ص ١٦) . على أن نموذج الحكيم قد ناقص ذلك ، حين أشار إشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) في القالب العربي ، حين قال : « وكما نصب نحن - منذ القرن الماضي - فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي ، فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسمة قالباً للمعري هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفي العالم ، أن يصنوا في قالبنا للمعري أفكارهم وموضوعاتهم » (ص ١٤) .

ولأريب في أن جوهر (التنظيم) ، وجميع التطبيقات العملية ، لا ينبغي أن هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكدان ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر في القالب المقترح هو ضرب من المستحيل . فإذا ما تصورنا - مثلاً - أن الشاعر المسرحي « ماكسويل أندرسون » قد مرق مسرحيته « البرايث ملكة » ، كي يعيد تأليفها (شعراً) في القالب المعري ، فإن عيبه أن يتحيل الأحداث التاريخية والمشككة . ومسار الحكمة الرئيسية وفروعها ، وجميع طوائف ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تسوع أعمارها على النحو التالي : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة - والثلاثين ، والأربعين ، وثلاث بين الخامسة - والسبعين ، وواحدة في الثلاثين . أما الشخصيات النسوية فتست : إلى جانب وصيفة ، وأعمارهن كانتالي ثلاث مهم بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تلخ الثمانية والسبعين . هذا إلى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . إذا ما تم سؤلف تصور كل ذلك في خياله ، فعليه أن يصبه في القالب المعري ،

فيحصل الحكواتي للرواية والشرح ، والمقلداني لتأدية أدوار التبيين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلدانية لأداء أدوار النساء السبع . وإذا ما وقعت المعجزة ، وتم للشاعر الأمريكي المستعرب تأليف مسرحيته في الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبداً مسرحيته المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيباً شكلياً معياً يزحمة من الشخصيات المتداخلة ، واللوان الحوار المعقدة ، التي تعيش في غيبوبة من العموص واللبس ، وعدند لن يصلح هذا الكيس المسموح للعرض على الجمهور . فإذا ما استبعدنا (احتمالية) الدعوة إلى التأليف المباشر في القالب المعري ، فإن الوجه الآخر لاستغلاله يتحصر في عملية صعباً للمسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولتها . وهذا يعني - في بساطة - أنه يتحتم على أي مؤلف - في الشرق ، أو الغرب - يؤد الانجاء إلى هذا القالب المقترح ، أن يدع عنه الدرامى - أولاً وقبل كل شيء - طبقاً لأصول القالب الأوربي ومقتضياته ، ثم يقوم - هو أو غيره بصب النص المدع في القالب المعري . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرد القالب المعري المزعم من خصائصه القالبية وجوهرياتها التي تميز القالب الأوربي المعروف . ومن ثم يصبح القالب المدعى مجرد صيغة حديدية ضاعطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم للتصوص المسرحية ، وانحزال جهالباتها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد في القالب الأوربي مكتملة المقومات من حيث هي جنس درامى ، يعيش في عالمه الخاص الذي لا يتكرر بداته في أي نصوص أخرى

الحقيقة ، أن النظرة للمقارنة التاريخية في عناصر القالب المقترح - كما نصّ عليها توفيق الحكيم - لابد أن تحملنا على الرجوع إلى جذور ما يسمى بالقالب الأوربي الحالي ، التي تمتد في أحشاء الدراما اليونانية القديمة ، والتي تولدت من بذور شعبية ترجع إلى ما قبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه البذور ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تتشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التي بدعها الحكيم إلى البدء بها في نهايات القرن العشرين . فمن رأى أرسطو أن أصل التراجيديا اليونانية يعود إلى الأناشيد الديثرامية الدينية ، التي كانت ترذى في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المثير أن هذه الأناشيد الشعبية ، كان يؤدونها خمسون رجلاً مع قائدهم ، وهم مقنعون بحمود الماهر ، ومقنعون حول مدح الإله . وكانوا - وهم ينشدون ويرقصون على أنغام الموسيقى - يحكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإله ، وكانوا يجاهدون - عن طريق التعبير بالإيماء والحركة - أن يحلفوا إيماناً بالواقع ، ويصنعوا المشاهدين بأنهم كانوا أنفسهم حاضرين عند وقوع الأحداث المروية . وأهم ليسوا مجرد رواية أو سارددين ومن المستحيل التراجيديا تطورت من الحوار الذي كان يجري بين قائد الحوقة والجوقة ، في الفترات التي كانت تضطلع بالعناء الجماعي . ومن ثم فإن أصول التراجيديا تكن قبا كان ينطق به القائد ، لاجبا كانت تردده الجوقة ، كما يرسم بعض النلاسطين المحدثين .

وتؤكد المباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل « تيسس » - الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد - يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بإدخاله للمثل - لأول مرة - إلى أعضاء الحوقة الديثرامية

وعندنا - مرة أخرى - وبعد عمر طويل - مستخدم القالب الأوربي بزمته ، ولكن من باب حلق

إن القالب الأوربي أشبه بالرادار - والديجيتالية ، والصحافة - ملك لأقطار الحضارة الحديثة - وقابل للتطوير لحمل مضامين عربية صميعة - بل خاضع للتعديل والتحويل والحكيم يعترف بهذا في أكثر من موضع في مقدمته « محرر سبى القلم - لأوربي أو العالمى قالباً وشكلاً . لأنه صالح لأن تعسف هذه كل الموضوعات والأفكار من العرب والشرق على السواء » ( ص ١٤ )

إن تاريخ المسرح الآسيوى - ينمى بوجود قوالب قومية أصيلة تولدت وترعرعت في تربة وطن القومى - بمحور عن التأثير الأوربي واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجتذب بعض التبريعيين من كتاب المسرح العربى ومخرجيه ، من أمثال بول كلوديل - وأنطونين فونتو وبرقولة بريخت وغيرهم ، من الذين حاولوا أن يعثروا على حلول للمشكلات العملية في القالب الأوربي - أو حاولو تجديد شبابه - من حيث النص - والممثل والديكور - والأزياء - والمكينة - على أن اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بذات المسرح الشرقى ، قوبل - في نفس الوقت - بحركة اهتمام عكسية ، قام بها التحريبيون الآسيويون الذين دفعهم الحاسة الشديدة - خلال المائة عام الأخيرة - لتطوير مسرحهم المحلية الحديثة ، على أنس من القالب العربى ومخاضه ، ومع أن الدراما الآسيوية الجديدة - التي هجمت على أيديهم بعناصر غربية - لا تزال تحتل المركز الثانى بالنسبة للدراما التقليدية - فإنها تصر على النمو والتوسع ، واكتساح ماعداها . وبراء هذه المراجعة - بين القديم والحديث - كان على القوالب المسرحية ذات البصيرة القومية الخاصة . إما أن تجاهد ضد غزو القالب الأوربي - بدعوى الحفاظ على فنون الآباء والجلود - وإما أن تتحارب على البقاء بمهادنة ، والتأثر بقواعده ، وهذا التأثير أمر طبعى ومعنوم ، لأن رياح التغيير التي تهب من العالم الغربى على البلدان الآسيوية ، تنال - يوماً بعد يوم - من أنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . ولأن المسرح مؤسسة ثقافية اجتماعية ، فلا بد أن يستجيب للتغيرات التي تطرأ في محيطه العام ، على نحو يؤكد أن الغلبة في المستقبل ستكون للقالب المسرحى كما تصوره أوربا وأمريكا ، لأنه قادر على التعبير عن المشكلات المعاصرة المتجددة وعلى صليمة موجات التحديث التي تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه - فوق ذلك كله - عالمى . وأشبه بالحقيقة العلمية التي يجب ألا تخضع الناس حول قوميتها أو أجيالها بل حول مدى أهميتها . ومجال استغلالها وهذا صدق توفيق الحكيم ، وهو يحكم مقدمته النظرية القصيرة بفقرة يتراجع فيها بلقاء إلى صف القالب الأوربي . ويقول : « على أن بعد ذلك ، أريد أن أنه بصريح إلى أنه ليس معنى المتأدبه بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى معروف - وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات - بل على العكس - فإني إنى حاسب ذلك أناذى أيضاً بالاحتياط - في نفس الوقت - بالخط الذي سربنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحى العالمى - حتى لا انفصل عن الركب الحضارى العام في جميع خطواته وتطورات ، ولقد صدق

وقائدها . وكان على هذا الممثل الواحد المتكبر ، أن يقوم ( بمفرده ) بكل أدوار الشخصيات الأسطورية في القصة المعالجة ، سواء كانت من الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن يدخل - على التوالى - في إهاب كل شخصية يؤديها ، ويصور طبيعتها واهمالاتها . وبكى يكون مقعاً - بغير المستطاع - كان يستعين على تغيير ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة . باستخدام التزيى والقناع خاصيتين . وهكذا . غرض الحدث - لأول مرة في تاريخ المسرح الأوربي - عرضاً درامياً عن طريق الحوار والحركة . بعد أن كان يعرض في شكل سردي على النحو البدائى الأول .

وابتداءً من هذا ، أليست هناك مشابهاة بين الممثل ( الواحد ) الذى أدخله تيسس على الديرامب منذ حوالي خمسة وعشرين قرناً . ولقد دافى الذى يقترحه الحكيم في القرن العشرين ؟ أليست هناك مشابهاة أخرى بين قائد الحقبة اليونانية والحكواتى المصرى ، ثم بين الحقبة والمداح ؟ على أن الأمر لم يتوقف في القالب اليونانى الناشئ - حينذاك . كما يوفى صد الحكيم . بل أحدث الشاعر الدرامى الألمى إسخيلوس ( ٥٢٥ - ٤٥٥ ق . م ) ثورة تطويرية أخرى في القالب المسرحى الآخذ في التكوين . وذلك بإضافة ممثل ثان إلى الممثل الأول ( الفرد ) الذى ابتكره تيسس . ومن هنا تولد الحوار الذى يعد/أسر/ بدراما ملهم ، في حين قلت - في العرصن - أهمية الحقبة وقائدها/مثلاً/ قمت كمية الأناشيد الجماعية ، لصالح الممثلين الذين انطلقوا بأداء أدوار كل شخصيات المسرحية . التي كانت تكتب وتلقى مباشرة للجمعية وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الحلبة . ولكن سرعان ما قطع القالب المسرحى شوطاً ثورياً آخر نحو التفرع والاكتمال على يد الشاعر الدرامى العبرى سوفوكليس ( ٤٩٧ - ٤٠٥ ق . م ) ، الذى أدخل الممثل الثالث إلى جانب الحقبة وقائدها : وبهذا ، أصبحت المسرحية - معها تعددت شخصياتها المتحاور - تؤدي بثلاثة ممثلين . ومن ثم ، تطور القالب اليونانى ، وأصبحت للمعاصر الدرامية فيه العلية على الأناشيد الجماعية ، بل لها المستقبل في الاستغلال ، والقدرة على التطوير . وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة

وهكذا فإن الأناشيد الغنائية الدينية اليونانية التي تولدت منها البدايات الدرامية - التي أخذت تتنامى فيما بعد وتصلح ، خلال رحلة حياتها الطويلة - هي الحد الأعلى لما يسمى حالياً بالقالب الأوربي . وهو - بهذا - حصيلة مجارب طويلة ، وإسهامات عبقريات كثيرة . حتى ليكاد يكون الحقيقة الناجمة للشكل الدرامى الأمثل . وكل ثورة عليه إنما تعدل ثورة محلية محدودة . داخل نطاق الوطن الكبير لما يسمى بالجمعية . أو الشعبية ، أو محو ذلك من ترميزات محدثة . إنما هي مواليد طبيعية مشقة من نفس الساق . نتيجة مناخ اجتماعى وضوى معين . ويمس من المعقود أن سعى إلى استيلاد قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة في الزوال . فمثال قائد الحقبة اليونانية القديم . وممثل تيسس الواحد ، ثم صيف إليها ممثلة واحدة . وشرح انشوط من جديد ، مذيعين انداء من عناصر شعبية محلية حالصه . ولاشك أن القالب العربى المقترح ، لم يتجمد عند هذا الحد من اللاعبين ، بل إن حتمية التطور مستقوده إلى شوط آخر في المستقبل . ثم تتابع الأنشطة ،

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

نخبة مختارة من أحدث إصداراتها



بمكتبات الهيأة وفروعها  
بالقاهرة والمحافظات

# قِسْطُ الْبَرِيعَةِ

## دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية

لا ريب في أن السنين من هذا القرن الذي نعيشه هي الحقبة التي شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث ، وهي أيضاً العصر الذهبي للمسرح الملحمي ، وفروة المد البريعي في أرجاء الدنيا ، بما في ذلك عالمنا العربي . فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة ، ومسرح الحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها ، تعمل بعض السمات البريعية . وتعد صبراً للتجاوب العربي مع المد البريعي العالمي . ولقد شاركت البريعية العربية مثيلاتها الأجنبية في إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح برمت ونظريته ، ومن ثم لم تصدى لأصولها قبل الوصول إلى تأثيرها . وهذا هو هدف البحث الذي نقدم له ، فهو محاولة لفهم مسرح برمت ونظريته في ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأفتنة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبرمت . وبينما منذ البداية أن نزه بحقيقة مهمة للغاية ، وهي أن نقد برمت - وغيره - لأرسطية ، لا يستهدف في الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعنى من تبعوه أو فسروه وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريعية لا يتوجه بالضرورة إلى برمت نفسه . بل يهدف أول ما يهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من تبعوه دون أن يفهموه حق الفهم



أحمد عثمان

### ١ - ظاهرة اللغز البريعي

أوروبا والولايات المتحدة - فإن أحد هذه النظريات أفضل كثيراً من سخط مسرحياته وأساسيه التطبيقية في الإخراج ويرى ويطلب أن يصبح مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات برمت تتبع الحفوض التي رسمتها نظريته . ويستدل ويطلب على صحة ربه ، بإشارة إلى أن المفردات البريعية انشائه في كتابات عصره هذا - مثل الحركة والتعريب وما إلى ذلك - لم تمنح في شيء سوى خلق متعة لعونه ، تأثير رع لفظياً ، وتشكل لراً محبباً أمام القارئ العادي . وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التي تستخدم لوصف مسرح برمت قد صارت المرز الوحيد للحفظ والنقل لدى أتباع البريعية . وهم في ذلك يعتمدون على ما يكف هذه المصطلحات من غموض . أصبح من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية برمت - غير المتعمقة فهمها كاملاً - بدلاً من أن يجهد نفسه في قراءة المسرحيات . وصارت عروض البرليز إنساميل تعالج

بقول برمت نفسه : « لقد تأكدت من أن بعض ملاحظات عن المسرح قد أسبى فهمها وقبل كل شيء ظفد تأكد لي ذلك من خطابات أولئك الذين يواظبون ومفالاتهم ... وأظن أن بعض ملاحظاتي قد أسبى فهمه لأن هناك نقلاً مهمة ، بدلاً من أن تصدى لتعريفها قدرت أنها من المسلمات »<sup>(١)</sup> . ويعمل هولتهورن سوء الفهم الذي ابتلي به نظرية برمت الدرامية بأن البعض يردد آراءه وأهواله كالمعادنات ، ويطبقونها على أشكال أدبية لا تناسب معها فهي - في رأيه - نظرية نشأت عن تجربة عملية طويمة في الفن المسرحي وثابته . بالتعاون مع عرفة تمثيلية - أي البرليز إنساميل - لها سمات معينة . ومع رحل مسرح يتميرون عبرات خاصة<sup>(٢)</sup> أما العلامة ويطلب - أشهر من تصدى لدراسة برمت - فيشخص أعراض الظاهرة البريعية قائلاً بأنه على الرغم من أن نظرة برمت قد أسبى فهمها - لاسيما في عرب



على ٢ غادح حبيبته نصرية النرجس - والاصح أنها في المقام الأول  
وقبل أي شيء آخر تحقيق إبداعي لأمال بريح المؤلف الدرامي لا  
مكان لنصريه<sup>١٢</sup>

لقد جمع برنخت في ضيعته ونتاجه الأدنى كثيراً من المتناقضات . جعلته عريضة لسيء الفهم . وفرضه سهله للحوير المتعمد أو غير المتعمد . فهو على سبيل المثال لا يكتف عن الدعوة للمكر الشيوعي . وفي نفس الوقت برغم - بل بخلاف - ما أنه يترك لمرجه حرية التفكير بنفسه ولاختيار المخرج . وهم يكتب مسرحاً منحيباً تنال في الأحداث في سلامة وجرم . دون عمد . و تعرج باغ التزكيب . ولكنه يدس - يرصد عرجاً - استخدام الآليات والهاويل والالفاظ وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو في ملاحظاته المضربة يركز على البساطة ذات المعنى . وفي جميع كتاباته يصفه عامة بمجاهير عناصر متصارعة بشكل لا مثيل له . فهو يعمية وعدمه التناقض حياً . في جنب مع العقلانية والتفكير المنطقي المنظم . ولا يستفتح أحد - منهم - برنخت أو يعرض مسرحياته قائم يكن منها بكل هذه المتناقضات . وما لم يسجل من التعديلات ما يتلائم مع الظروف المتجددة . فهو يدانث يتفق صانع برنخت نفسه على أن طبيعة برنخت المتناقضة مع نفسها هي التي ألحقت مؤلفاته سعراً خاصاً وعملاً عميراً . فهو باقتضام يمكن به أن يصلحنا . وقد يكون علم النقد - الذي يتناقض - هو مسؤول عن زيادة حجم التمرير البريحي . ثم إن ذلك كسوة في عهد نقد حتى يكون كبريت وكتاب . في معقنة شاحنة . و نسخة مدح . ثم مستعدة لادحة . والنتيجة المصادفة هي أن يوه الحكمة لأصعب . ويصحح اندس من النقاد محسوراً في دائرة سروج والتعقيدات في المروج لا الأصول . وهذا عين ما حدث برنخت . وبسببه في ذلك ويتفق عند تفرد كاسحة أبو المقد الأدنى المسهر . وأكبر ما يندس في يهود في الأصول . ومن ثم فإن استنباط برنخت أفضل كثير من مجرد تفهيد أو تقديم عروض مسرحية له أو استبداد في سطوحه

وبعد ذلك إزبلك بتل بوجود عدد من بني من يريخت وإناقشات  
بذرة حول مسبعة هذا الفن وعد ياتون يريخت - كما يرى بتل -  
مسولا عن ذلك وه بصلة بجريته . حقا ، به أصبح ماركسبا في مرحلة ما  
من حياته ، ولكنه جازون في حقلنا نظرا الى عمله الذي أنجبه بتل  
دلت على به بعد ماركسبا . بعد فسلنا ملاحظت يريخت على  
مسرحة به ، بعد مفرقا مثلا ميكتبه عن شعبية «ماكي المسكين» في  
أوبرا بلاللة قروني . . ثم نقل مسرحة مسها . جلد نفسها أمام  
محتسبي مختلفين . ملاحظت مرسه تحدثت عن الرأسمالية وما  
جاء به من مسرحة فتدو حول ماركس في سبه بكلمة واحد  
مسرح واحد . ماركس بعد امسرحة تسمى إلى مرسه ماعيل  
عند يريخت . كسبه . . . به بعض الناس يريخت لأنه شيوعى .  
و . . . ماركس بتل - بعد ماركس بتل - بعد ماركس بتل -

[illegible]

شبهه ، ويريدون منا أن نطلع الأخضر واليابس في البريحية ، ولعلهم من  
الأمسب هنا أن نضع إرشادات بريحت نفسه ، ونعمل ما أراد هو من  
جمهوره أن يعمل ، أتى أن يفلد جمهور الألعاب الرياضية ، فلا يترك  
السيجارة من فمه وهو يصرح على أعماله المسرحية . هذه نصيحة بريحية  
جد مفيدة بالنسبة إلينا نحن المودعين في الصراعات السياسية . والاعراض  
في التخصيفات المذهبية . إلى حد أننا نرفض أن نحمل من لتخصيف  
السياسي معياراً ثانوياً أو هامشياً في حكت على الأشياء وتقويتها للنسور  
هو انبعنا هذه النصيحة البريحية لاستكشفت أن بريحت - برعم عقيده  
للاركية - نحاطبنا نحن البشر أجمعين ، وأنه في الغالب أشبه مايكون  
بأريستوقايسي هذا العصر . مع تقبيل في كمية الصحة . وتكثيف  
تعضت التأمل . (١٥)

ويشكك هولتير في ماوكسية يريخت حين يراها مجرد ستار ، لأن  
يريخت - على حد قوله - كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاد  
ذكاة ودعاء ، سواء أكانوا من الجهل أم من اليسار ، كان رجلاً غامضاً  
وملفزاً ، وكان أبرع من يترك الأسئلة غير المرغوب في طرحها أصلاً  
مفتوحة بلا جواب ، وإنما لجعله في قمة إنتاجه المسرحي - في رأي  
هولتير - دميماً وعمداً مثل شخصيته الحقيقية تماماً «عند دائرة الطباشير  
الثوقارية» - وهي من أخريات روايته - وصلت على أنها «مثل بارز  
في المسرح الملحمي» - وقيل عنها إنها «أمثولة شعبية محسنة» وكلا  
الوصفين - برعم تنافسهما الظاهري - صحيح <sup>(٦)</sup>

وكمحو بهذه الدراسة التي تقدم لها . التدليل على أن مكونات مسرح بريخت ونظريته ليست بهذه العراة التي يصورها بها البعض . لقد كان بريخت بارعاً في اختياره الانتقال لعناصر درامية وفكرية بثأت هنا وهناك هجمنها وربط بينها عملاط ماركسي . وبقي لها نظاماً مب . فيه من التقديم بقدر ما فيه من الخديد . فمن الأخطاء الشائعة التي سحارون درستنا التصدي لها والإحياز عليها القول بأن بريخت مخترع المسرح المنحى أو مبتدع الأسلوب التفرقي . وكذا القول بأن مسرح بريخت هو مسرح الفرجة والسبة . أو مجرد مسرح ليمش والهرج . أي الحركة . فهو في حقيقة الأمر مسرح المؤلف والكلمة أولاً . ثم بعد ذلك يأتي المثل والهرج والمجهور . بقول بريخت نفسه : « الشيء الرئيسي عند ستانيسلافسكي وهو يتبأ للعرض هو الممثل . أما بالنسبة إلى « شيء الرئيسي عند استعدادي للعرض هو الكاتب المسرحي » . على أن كلمة المؤلف عند بريخت ليست مقلدة . فالمسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

وغير في دعوتها إلى محاوره التقيد الأعشى للبرجنية لانطق من  
الاصحانة بشأن هذا الموقف ويخرج لأدى العصب - فهو يسه كاد قد  
دعا إلى محاوره الأرسطية - أي التقيد الأعشى بفواهد أرسطو - دون  
التقليل من شأن العلم الأول - ولقد نجح برنخت في دعوتها - وعليها أن  
تقتدى به - وتجاوز البرجنية المنيعة بالأوهام وسوء الفهم - فبرحت نفسه  
بصرف بأن أسلوبه الجديد لا يعد كاملاً في ذاته وبنائها - بل هو واحد  
من الطرق - ويسمى "استمر محارب" - وحسن دعوتها إلى جدو  
برحت ومفيد - وهو المسرحية والتكبرية - وقد ساءت في بيان كيف أن  
برحت قد أعد كثيراً من استدلالاته لاثباته - ومن ثم فليس أن يبيع  
بهاجه - ويسعى على موافقه في تعامله معه

٢ - شروح كلاسيكية في الحائط الرابع .

جاء في مسرحية يوريبيديس « المستجيرات » ( بيت ١٨٠ - ١٨٣ )  
عن لسان أو استوس وهو يخاطب ثيسوس أنه « هكذا يسعى أن يكون  
شاعر » ( معنى ) إذا كان عليه أن ينظم قصيدة - أي أن يكون هو  
نفسه مسروراً ، وبلا - أي إذا كان مفعلاً لآخر خاص - فبه لا يستطيع  
أن يمنع لسره للأخريين . وفي المسرح التقليدي تستدعى محاكاة  
المتكلمين لأبطالهم محاكاة مشاهدين لمتكلمين . إذ يسوعب المشاهد  
العمل الفني عن طريق الاندماج في شخصية النمثل الذي كان بدوره قد  
مر بحسبة اندماج مماثلة في شخصية البطل الذي يجتهد . ويعمل بوحسب  
عن ذلك « أ » في كتاب هورانيوس ( في الشعر ) . ترجمة هوثسيد .  
فتصاع في براعة النظرية الأسطية الخاصة بالمرسج - التي تحدث  
عنها . وهو يشير إلى الآيات ( ٩٩ وما يليه ) وترجمتها كما يلي - ليس  
بكاف أن تكون نقصائد جميلة ... من صيغة تيسر فهم يشبون لوحه  
مصحوكة . كما أن بكاء - كين حرميه - أن تيبسوس ! و أنت  
ببيروس ! ( ويعني من ينال دور هذين البطلين الأسطوريين ) و أنت  
أنت اسدبر . دموعي وجب أن أحس بمنك عصاة الأثم أولاً .  
وعندئذ فقط حربي مصانيف إذا كان الدور الذي ستؤديه لأبناك  
فلسوف أصحك أو أتناهب . ثم يعود برحمت بعد الإشادة إلى آيات  
هورانيوس يقول . ويرجع هوثسيد قارته إلى شيشرون الذي يوحى  
أفكاره حول في الخطابة عندما يتحدث عن تعبيرات الخطباء الروماني  
بديوس ( ٢ ) يقول « لقد تعجب عليه أن يقدم إليك كوكبي تنديبه مسخري  
أحبيا وفي تلك الأيام بالذات كان هو قد فجع بموت ابنه الوحيد .  
وجد جده وقد وضع أمامه على المسرح الوعاء الذي جمع فيه رماد ابنه  
بعد حرقه ( سدلي ) - يلى الآيات الخاصة بها لنشيد - فقد عني هو  
نفسه بهذه الآيات إلى حد كبير ، لأن مجيئه الشخصية حسنة على أن  
يذرف دموعاً حقيقية . ومن ثم فهم يثق في المسرح إنسان واحد استطاع  
أن يملك نفسه عن سكبه الدموع . »

فالتجمل على عتبة المسرح التقليدى في رأى يربح يجلب اصبح  
بصورة معطية . تذكرنا بسلسلة الحلقات المغناطيسية الى تحدث عما  
الاطون في محاورة . أبون . حيث الشعراء يتلون الإلهام والوحى من  
الأمة . فرددون الاشعار الخفية دون أن يفهموها . فهم مجرد أدوات  
أو حركات في السلسلة الممقطة . ومن المعروف ان هؤلاء قد هرد  
الشعراء من مديته الفاصلة لهذا القبيح . وجد عند برنخت عرقه كمد  
ممدد يمد . ب عصب يمد يمد . على سبيل مثال . بقبض يمد  
نفسه يمدون . ومن هذا المشهد يمد يمد . لا يمكن . يمد  
سلك يمد حوب عصبه على يمد . بل لا يستطع يمد . يمد يمد  
سبح لا يمد . فمدما يكون مشهد الانفعال من وعصب يمد  
يمد يمد في درجة لا يمد . بل يمد يمد يمد . يمد  
يقول يمد عن متفرجى المسرح التقليدى . يمد . في هذا  
قد يمد حب يمد غير يمد . يمد يمد يمد . يمد  
يمد يمد يمد يمد يمد يمد . مع يمد يمد يمد يمد  
حلام يمد يمد يمد يمد يمد . غير يمد لا يمد  
أو لا يمد يمد . يمد يمد يمد . يمد يمد يمد يمد

ميسعون إياهم كالمسحورين انعموا بهم و كآهل العصور الوسطى  
ملتصين حول الحروب تغذيت ورجال الكنيسة الفصحاء ومن  
هؤلاء المنصرحين لم يعودوا مذهبين لأى نوع من النشاط ، لأن الآخرين  
الموجودين على حشة المسرح يتصرفون بهم كيتبا شاموا . وكما ارداد  
امثلون حذقا وحكمة في فهم رادت حالة المنصرحين سيلا ، وكأنا بحاجة  
الى مختصر من النوع الرديء حتى يستيقظ هؤلاء المنصرجون .

هكذا يستمر برنحت من الجمهور المندمج في عروض مسرحيات  
سوفوكليس وشكسبير وغيرهما . ويصف مثل هذه العروض بأنها غريبة  
خو بربرى . ونسكيل سيمورى . ويستند التعطش من قبل الجمهور للتمثيلية  
المعانة والمصير الممتوم ، والجمع بعداب الآخرين . فالمرح عبد البرنحت  
ليس مستودع الآلام انقى لم يسبق لها مثيل . وهو يسمى المسرح  
للتقليدى المسرح النصيخى أو الدراما الفضة لأكل لحوم البشر وهذه  
التمثيلية تذكرنا بمسرحية الرسام الألماني باغميلبوس جيجيبياخ . وعرب  
« آكلو خم أميت » Totenfresser التي عرفت عام  
١٥٢١ وجها نرى أليابا والأسف والحاشية حول منصدة بمصلي  
عظام الموتى . في حين راح الشيطان يعرف على الكهان . ول مقابل ذلك  
جدأخذ انقاساومة الرونسات وهو يتكى مع بعض الناس الآخرين من  
أجل خلاص الشربة . وبالطبع فهذه مسرحية هجوة . تأتي في بداية  
هذه المسرح الاماني . وعلى أية حال فإن النفس الدرامى التقليدى في  
. نى ريجت أصبح طقساً دينياً وعشاء ربابياً . حيث شجعت بكلمة  
بشيء مامن الشخصية - إن صح التعبير . وأصبح مثل حدثه . من  
أمر رقية سحرية . وجها المشاهدين وكأنهم تلامذة لمسيح . وللمبتدئ مدح  
بداى برنحت ان لاده . في المسرح نصيختى نوع بغيره حوصه . وروى  
أولى شكير . فكس نقدات يديون شرمون . وكل بدلائل بعبس .  
مدون . ولكن حوى المدونة وقبورون . وكل المحبين أو تصوير حميد  
السميات . شبدو حركت . وكل نصيب يصفون بلسان عداب وحسب  
رجيم . وقد صارت الأدب هذه النظرية نوع على المصنوع حسب  
المواصفات الحسية . هكذا مثلاً هذا المثال ع مره منكى . فاد -  
بشخصه لخصه . مؤثر

[illegible]

على الواقع . وكيف يعمل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأحبه الإنسان ؟

ونتذكر هنا ما قاله فينشيه في معرض رده على آراء شليجل عن دور الحقبة في التراجيديا الإغريقية ، إذ قال إنه يعتقد بأن المتفرج في المسرح يتفرد بالقدر على التدقيق كلما استطاع أن يأخذ الفن كله ، أي أن يتفرد إليه بظرة جبالية . وقد أوضح إدوارد بوللو في بحث قيم له أن كل من يتطلب حداً أقصى وحداً أدنى من المسافة ، لأن التفرغ الخيالي لا يحدث إلا داخل هذين الحدين .<sup>(٢١)</sup> وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تعدي هذين الحدين ابتعاداً أو اقتراباً يحدث خلطة في عملية التفرغ الخيالي . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ، وهو - حسب حل علاقة المتفرج بالعرض المسرحي .

ويظن الكثيرون أن الفصل كل الفصل في محط حدى المسافة الخيالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيهام المسرحي) يعود إلى برمخت ، مع أنه اتجاه عام في المسرح الحديث والمعاصر ، له جذوره القديمة التي يمكن أن ترجعها إلى أصل الدراما نفسها . ينبغي هنا ألا نسي ما فعله التعبيريون وما أنجزه إيسن الذي حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه - وإلى سترينبرج وبيراتنل - الموضوع الرئيسي واشتغل الشاغل . بل إن عملية تدمير هذا الوهم المسرحي تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، واستندت لتشمل المبنى المسرحي نفسه ، وشكل خشبة المسرح كالتدبير الذي أحدثه إيسن في الوهم المسرحي وفي الشخصية الإنسانية كان يحدث في إطار نص مسرحي وخشبة مسرح تقليديين ، أي يتصلبان إلى مسرح الفترة الوهمية . ومن ثم جاءت التعبيرية لتحديث حركة فضالة في هذا الاتجاه التدميري ، علاوة على أنها دعمت درامية الفن المسرحي . بيد أن مصداقها الفكرية قد حلت ميولاً وولدت نزعات ابتعدت بها عن النوايا الأصلية الحقة ، فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ما هو أكثر من الوهم المسرحي ، بل تعطلت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحي نفسها في بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير المسافة الخيالية ، الذي نجم عنه غليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو العاقل من جهة ، وخشبة المسرح والصالة من جهة أخرى . وهذا التوتر هو لعنصر الذي بدون لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شيء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظنوا في أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تتعلق بالفصل بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت في الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب ما يسمى بكسر الإيهام المسرحي منذ قديم الزمان . فليس الخلط بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصالة ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فيخص النظر عن جذوره الكلاسيكية ، أي الإغريقية الرومانية - التي تعود إليها - يعني أن نذكر الممارسة الباروكية في المسرح . لقد استوعب أهل العصر الباروكي بدكاء ميرة تعدد الألوان وتجاوز مختلف الأشكال والظلال وتجاوزها ، وضوا بمكرة خطط الجوهر بالظهور ، والطلب بالخيث ، والأبيض والأسود ، وهو خلط لم يصلوا به إلى حد المزج الكامل أو

الدمج الشامل . لقد كتب فتاو ذلك العصر عن موضوع الحياة التي تقع داخل إطار الحدث الدرامي ، والتي قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتحدثوا عن المسرح الذي قد يستحيل منه الوهم حقيقة وخلق واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكي (وكندا الإليزابيثي) ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحي ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل الجمهور متربكاً للعالمين ، عالم المسرح الوهمي وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً بجمهوره بالتمسك الواحدة بين خشبة المسرح والصالة . والمسرحيات الباروكية إذن تزيد من وهم الجمهور بالتناقص للوجود بين هذين الكيانين ولا تفكر في إزائيه . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ، فهو يحرق جزءاً إلى داخل الحدث الدرامي نفسه ، وبماطع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكرنا بفكرة العرض المسرحي البدائي ، عندما نشأت الدراما من طقس ديني يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال في عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه

وكلمة الإيهام المسرحي في اللغات الأوروبية الحديثة Illusion جاءت من الفعل اللاتيني illudere ومعناه «العب بالشيء» ، واستخدمه هورانيوس بمعنى «أنسل بالكتابة» ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السحرة . وهذا لفعل اللاتيني المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ، ومعناه : «العب لعبة» بمعنى «العب بشيء ما» ، أسل الآخرين أو أنسل ، أرقص ، أخدع

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهي الألعاب العامة في روما ، التي كانت مهرجانات دينية تحاكي الألعاب الإغريقية ، مثل الدورات الأولمبية المعروفة . ونهنا من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التي تحمل اسم ludi scaenici ، أي «الألعاب المسرحية» ،<sup>(٢٢)</sup> التي أصبحت إلى الألعاب الرومانية الأصلية في عام ٢٤٠ ق . م . ، أي مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليمبوس أندرويكوس . المهم أن المسرح في الأساس لعبة Play ، يحتمل الإيهام فيها - وفي غيرها من الألعاب - مركزاً جيوياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبنى المسرحي وقد سمع لنفسه سلفاً أن يتمسك في هذه اللعبة ووطيعة المسرح الرئيسية هي اللعب بمكرة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس المكرة التي يحاول أن يبدعها ويسهر من الجمهور الذي يحاول أن يخفنه بها . وهنا يبيح التعبير عن المسرح الذي يتظاهر بالإيهام ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذي يكتب بتقديم فرصة للنشاط الخيالي الذي ليس من الضروري أن يكون إيهامياً بصفة خاصة . فأساس مسرح إيسن - وهوسيد الواقعية - إيهامي ، لأنه في لغة نصحه يجعل الجمهور يصدق الصور الخيالية التي يخلقها ويقدمها على الخشبة . أما أساس مسرح سوفوكليس الأسطوري فليس إيهامياً بنفس الدرجة ، لأنه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح إيسن محدود بكل ما هو مقبول ومستحسن ، أما مسرح سوفوكليس فيتمتع بحرية غير محدودة . ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للدنيا كلها ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، بل يمكن أن يقرر مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيهامياً بصفة مطلقة .

وفي مطلع عصر النهضة انحط المسرح الإنجليزي عبر الإيهام في البداية بعلاقته الطويلة والمباشرة مع المسرح الطقوسي ذي الأصول برورية. بل مع الطقوس الكسبة صفاً فإن العصور الوسطى

مسرحيات الأسرار تسبق ونشر مبدأ الانحطام بين حشبة المسرح وجمهور المتفرجين. من هذه المسرحيات كان الممثل والمخرج وكأنها يؤديان معاً دور المسيح المنصوب - على سبيل المثال. ذلك أن هذه المسرحيات كانت في الواقع تقف على الحدود الممتدة والخيط الرفيع الفاصلة بين الطقوس الديني والتمثيل المسرحي، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تتأثر حالة من الخشوع وكأنه يؤدي الصلاة في الكنيسة. وتتمتد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق، هيياً كان الناس - أي المتفرجون - كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور «البشرية» الشائع في هذه المسرحيات. نعم لقد شارك المتفرجون بمشبههم في أداء أدوارهم التي تصور عالم أكثر واقعية من العالم المحبط بهم. ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لا يحدث تأثيره بفعل الإيهام بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية، فبالناس لا يصدقون بأن ما يرونه أو يسمعون على المسرح حقيقي، وإنما هو إعادة تمثيل حدث واقعي بأسلوب معين. وهذا الحدث الواقعي يمكن أن يتخيه المتفرجون. أما إعادة التمثيل فلا تتم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزاً - لما يحدث في الحقيقة. ففي تمثيلية العشاء المقدس يقوم الممثل بدور المسيح في تمثيلية غاية في القدسية. ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) قط تحت تأثير أي وهم، ولا يفقد الناس وعيهم بهذا الممثل أمامهم هو المسيح، وعلى الجمهور أن يشارك في الطقوس بقدر من الخشوع غير المتصطنعة، قد يصل إلى حد الجزل، وأن يشارك القسيس (الممثل) الأفعال لدى يوحى به. وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل. ووطبيعة هذا الجمهور ليست سلبية تماماً، بل فيها قدر من الإيجابية. لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها.

ومن المفيد هنا أن نتذكر حقيقة مفادها أن الاتجاه للصاد للإيهام في المسرح هو الذي أوجد وهي فكرة مزج نوعي الدراما الأساسيين - أي التراجيديا والكوميديا - إبان عصر النهضة، ففي مسرحية ليوپاس برستون بعنوان «الليز»<sup>(١)</sup> Cambyses (حوالي ١٥٦٩) حل سبيل المثال - نجد الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية ورمزية مثل «الحياء» shame و «المثابرة» diligence مرة - ونحتك بالمهرجين المحليين أمثال هوب Hob ولوب lob مرات. وهذا كله يدخل في باب كسر الإيهام المسرحي. وينتشر المسرح الإليزابيثي بحيرة قوية هي قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسي والأسلوب الواقعي من ناحية - والتراجيديا والكوميديا من ناحية أخرى. وفي هذا لصدد يسعى إعادة النظر في معنى بعض المشاهد الخفية ذات الطابع الشرير في قلب مسرحية «دكتور فاوستوس» لكريستوفر مارلو (حوالي ١٥٨٨)، إذ لا بد من دراسة العلاقة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين في ضوء هذه المشاهد. وذلك أن الاختيار الأخلاقي البسيط الذي يربطه فاوستوس بعينه المؤلف بكثير من التعقيدات على طريق مناقات التأيد غير العادية التي يدعو بها مارلو للمتفرجين للتورط في حياتهم الشريرة

كانت كل للمسرحيات الإليزابيثية معقدة بوسائل كسر الإيهام المسرحي، وجمع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على القفر مع العرض المسرحي من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال (الهانزيا). ولقطع كان هذا العامل وراء التغيرات التشكسية في داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر، بل من جنس مسرحي إلى آخر. ولقد دعت هذه الظاهرة ناقداً مثل بيتل للتحدث عن «الوعي متعدد الجوانب»

multiconsciousness في العقبة الإليزابيثية.<sup>(٢)</sup> لقد مر المسرح الإليزابيثي - وهو غير مستقر وتجريبي بطبعه - إبان منطف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعصر السردى الواقعي جنباً إلى جنب مع العصر الأقدم وهو الطقوسي. وترتب على ذلك أن ظلت القصة الداعية على مسافة ما من الجمهور. ول نفس الوقت استقطبت وسائل أخرى من شأنها أن توحد العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور، وتقدم تبريراً ما للعرض المسرحي ككل، أي هذه القصة الداخلية المتجيلة، والأحداث الدرامية الأساسية. إنها إذن وسيلة تضع إطاراً خارجياً للحدث الدرامي. وتقد شاعت في مسرح تلك الفترة وجعلته مسرحاً لا يمكن أن نعدده واقعياً خالصاً، ولا مناهضاً للواقعية، بل ولا يمه أصلاً الفصل بين هذا الاتجاه وذلك.

ولعل أبرز مثل عند شكسبير هو ما يحدث في «ترويض الغمرة» (حوالي ١٥٩٣) حيث تسرد القصة الرومانسية عن كينزي وبنوشيو اللذين مع عشيقة الخائن وكريستوفر سلاي المسكوى المصور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح. وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع، بحيث يمكن التعرف عليها وبذلك فإن ما يشاهدونه في المسرحية الداخلية يكتسب بطريقة آلية قدرأ كبيراً من التصديق؛ لأنهم يمثلون على خشبة المسرح. فإذا صدقوا ما يقال لهم وما يجري أمام أعينهم، مها كان فارغاً، فعلينا أن نفعل مثلهم، ويتبع كل شيء. وعندما يشقظ سلاي من نومه يجد نفسه عوف سرير مريح وأيق فيرى أن حياته الأسبق كانت عمالة حلم. وأكثر من ذلك فإن بنوشيو الذي كان سلاي يراقبه في حالة البقطة هو نفسه يشكر لكي بخدع كينزي. وهكذا يتداخل الواقع الحقيقي مع الحلم انومي - وهذا موضوع يجد له أصداء مسبوقة في مسرح توفيق الحكيم<sup>(٣)</sup>. إنها وسيلة تسجم مع نسج الكوميديا الرومانسية، حيث إن الآلهة والمخلوقات العولكنورية الخيالية هي التي تقدم لنا ما يقال إنه الواقعي، أما الأشخاص الحقيقيون هم الذين يقدمون لنا ما يقال إنه الخيالي، أو ما يعترض أنه كذلك. وهذا التداخل المقصود بين الواقعي والخيالي هو ما يشكل الهيكل الجوهرى لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية.

وتهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع لفعل وقابلة الناس لتصديق ما يعرض عليهم من موضوعات حيائية. ولقد كان طبعياً في إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يشبههم على خشبة المسرح من بين المثليين أنفسهم الذين يظهرون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين. ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ما يحدث في مسرحية هنري ميدوول H. Medwall «الوحش ولوكريس»<sup>(٤)</sup> Fulgens and Lucrece المصنوعة عام ١٢٩٧.

هناك شخصيتان تحملان حرفي «أ» (A) و«ب» (B) اسمين لها ، وهما يقاطعان الحدث الدرامي ويتدخلان في كل شيء بالمرحبة . وفي مسرحية يومئذ «فارس يستل المحرقة» ، التي عرضت في عام ١٦٠٩ نجد جورج وبيبل ورالف الفصل وزوجته وعلامه يصعدون إلى منصة التمثيل ويمتدحون بالمثلين ويمتنون هدية فرعية داخل المسرحية الرئيسية . ولا عربة في ذلك إذا علمنا أن بعض المخرجين في العصر الإليزابيثي كانوا يجلسون على خشبة المسرح . فالفرج بين الممثل والمخرج كان سمة مميزة للمسرح الإليزابيثي وفكرة هدية الملكية . كان المؤلف التحيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض القناد والمخرجين . وما لا ست فيه أن هؤلاء المخرجين الوحيين بمكهم أن يتحدثوا باسم مخرجين حقيقيين ، أي الجاسين في الصالة .

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلم به أن يقوم بدور مقدم العرض المسرحي أو المتعهد به أو حتى محرره الرئيسي . وهو في ذلك يحددنا . لأنه - في الواقع - يعد هو نفسه موضوع الأسس للمخرجين في مسرحية لارستون بعنوان «النظم» (عرضت في عام ١٦٠٣) يعلم الممثل دوره المزدوح . أي أنه يقوم بدور أنتونيوتو دوق جونا ومالبهولي في النهاية التكرية . وفي «مأساة الانتقام» لتورنر (عام ١٦٠٧) يخاطب فيزيكي (أوتدبير) جمهور المخرجين وجميعه عشيقته في آن واحد ، ويصير كلها سلسة الانتقام المعينة التي يدير خططها . وما لاشك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لأم من وفاة الوهم المسرحي فحسب . بل من القطاعة الناجمة عن هذا التعصب الشيع أيضاً . وهي وسيلة ستجد لها أصداء قوية في أغاني الجوقة واورولوجيات والأحداث الحانية لبطل مثل هيرونيوس عند توماس كيد (وسعود إليه) . وهاملت ويانجو وغيرها عند شيكسبير . وفي مسرحية اللاتينية «أوديسوس العائد» Ulysses Redux لوليام جاجر . التي عرضت في جامعة أكسفورد عام ١٥٩١ . جلس خطاب ببلوبي متكررين في رى وصيحات بين ساء المخرجين في الصالة . وفي مسرحية من مسرحيات القناع masque في إيان العصر اليعقوبي كان الممثلون يرتصون مع المخرجين ، وهو ما يذكرنا بما كان يحدث في ميات مسرحيات أريستوفانيس (مثل «برلمان النساء» وغيرها) . ومع ذلك فليس هذا الانتحار الجسدي هو المهم ، ولكن العصر الأهم ، الذي بدون توافره لم يكن ليم عرض مسرحي ناجح آنذاك ، هو البناء الصريح الموجه إلى وعي المخرج بأن يلعب دور الشريك الكامل في لعبة المسرحية بصفة عامة .

ودور الحمقى في المسرح ، وكلامهم الذي يتخذ مظهر المباء ويم في موقع من ذكاء بالغ وحكمة صبيقة ، هذا الدور هو ضرب من ضروب المدحمة الموجهة للمخرج لكي يتدخل بعقله وطقته بما يشاهد . ومن المؤكد أن الأميرة الطرودية الأميرة - عشيقه «أجاممور» في المسرحية التي تحمل هذا العنوان صمم ثلاثة إيسمبولوس الخالدة «لأو يسيا» - هذه عشيقه الممثلة هي الحلة الأولى - بقدر ما وصلنا من المسرح الإغريقي - شخصية الحمقى أو الخمايين في المسرح بصفة عامة . إنها امرأة من الشر ، تملكها قوة أبولو الربانية فصارت تتحدث بكلام يجمع بين الهديان والتنبؤات من جهة ، وعجريات الأحداث

الدرامية ، أي الواقع ، من جهة أخرى ، أي أنها تخلص بين الوهم والواقع . ولقد تكرر نفس الشيء في «الملك لير» و «هاميت» لشكسبير . فهاملت وهو يعاني حشرات الموت ، ويختص عليه الوقع والوهم ، لا يخاطب جمهور المسرحية الداحية فحسب ، بل جمهور الصالة أيضاً ، حين يقول

«أتم يامن تلبون شاحين وتزلعنون لما حدث هنا

أتم أيها المثلون الصامتون أو المخرجون على هذا الحدث»

ومن الصعب علينا أن نقبل رأي آن ريتز بأن المسرحية لأخلاقية في عصر تيودور قد عانت من طغيان جمهور المخرجين بكثرة خطاب موجه إليه صائرة ويلون داع في أغلب الأحيان . ونقول أن ريتز كذلك ين فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكلاً للقائمين بالتحليل بدأت تظهر آنذاك . فإذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة مسرح بعد عصرنا الحديث كسراً للإيهام المسرحي يلقى ترحيباً كبيراً ، فليس من المنطق أن نعلمه متصفاً أو مصطفاً في عصر كان لا يعترف بالإيهام المسرحي أساساً لهذا الفن . فالبرولوج والإيلوج وأعلى الخولة كانت - ضمن وسائل أخرى كثيرة - بمثابة جسور مبنية تربط بين الوهم والحقيقة . وهذا ما يعترف به آن ريتز نفسها .<sup>(١٧)</sup> . وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يعد يقتصر على الوسيلة المباشرة المتمثلة في مخاطبة الجمهور مباشرة خارج نطاق الحدث الدرامي ، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط التقاء لا تحصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة . وفي مثل هذه الحالة كان اللا إيهام هو الأساس والقاعدة ، أما لحظات الإيهام فهي الاستثناء .

وفي مسرح شكسبير تكثر الأحاديث الحانية الصريحة أو الصميمة ، بحيث يمكن القول بأن هناك على الدوام في كل عرض مسرحي شيكسبيرى حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد . وهذان الحدثان بحريان متراميين ومتوازين ، ولكنها متمازجان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور ، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً يتناقض جدلياً مع الحكم الآخر وبكمله . والمثل الصارح على ذلك لأحداث الحانية هو حديث كليوباترا قبل انتحارها ، إذ تخشى دل الأسر في القيود الرومانية ، وتفرع من فكرة شيانة الرومان بما وهي تساق في موكب نصر فيصر (أوكنايوس) حيث تقول (الفصل الخامس ، المشهد الثاني ، بيت ٢١٩ - ٢٢١) :

«وسوف أرى صيباً يلغ بصوته الخداد وهو يمثل دور كليوباترا عن

أنا مومس»

هنا ينبغي ألا ننسى أن صيباً حديث السن هو الذي كان في الواقع يؤدي دور كليوباترا على المسرح الإليزابيثي . وبعبارة الحال لم يكن هذا الصبي ليقتل أداء دور الملكة المصرية العاشقة . ومن ثم فإن التفسير البسيط لوجود هذه الكلمات في النص الشكسبيرى هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التي يمثلها ويشتد بدوره بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألقاظ . وقد يشك البعض في أن الجمهور الإليزابيثي قد وجد هذه العبارة طيبة أو أنها تشير بوصوح إلى الوظيفة السيمية للجمهور بوصفه حكماً ومعلماً في مسرح جلوب نفسه ، لكنها تؤكد أن التندر في الكلمات المختلفة ينال الجمهور هذه الذي ارتضى منذ أربعة قرون



مسرحية مصت أن يمثل هذا الصبي الصغير دور الملكة العظيمة المهية  
سيلة النيل والشرق ، وملكة الحب والعشق <sup>(١٣)</sup> ودعنا نتأمل : ألا  
يعر بنا هذا من أسلوب برونفلدلو وما يطلبه برنيت من ممثلي المسرح  
الضحى ؟

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي الزج بالجمهور إلى خشبة المسرح .  
وقد أن شرع في توضيح ذلك بود التيه إلى أن «أوديب ملكا»  
يسوقكليس بد خطاب موجه من أمث إلى أبنائه أفراد شعب طية ،  
في بحره . فالحوقة في كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ،  
وهي بوجودها المشر في الأوركسترا تشترك في الأحداث لشراكاً  
عضوياً . وتلعب دور المخرج (المثال) ، وتنب عن الشعب في آن  
وحد . ومسرحيات أريستوفانيس الكوميدية والأكثر شعبية بطبيعة  
الحد . مهمة بتقاط التلاحم بين جمهور المخرجين وما يجري أمامهم في  
معرض مسرحي . حتى إن هذا الشاعر يحمل الممثلين يطلقون الكات  
ومكادات في تشدق المخرجين أنفسهم في أغلب الأحيان . وما أن  
تصل إلى نهاية أية مسرحية أريستوفانية حتى يجد هذا الجمهور - كما سبق  
أن نذكر - وقد اندفع ليشترك مع الممثلين والحوقة في رقصة ختابة  
صاحبة أو وليلة ماحية . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور  
على الخشبة . يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . فهي إذن  
مجموعة من - من على خشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزء  
من الإيهام المسرحي من ناحية أخرى . والدليل على ذلك ما يحدث في  
مسرحية «بوليوس قبصر» لشكسبير . فالتنافس الحاد بين الجمهور الذي  
يتدخل بوحشية مع غصبة أنطوبوس السيفة من جهة . والجمهور العير  
بندى بخاوره جديوس ماريوس : هذا التنافس لا يني على أحد أثناء  
العرض المسرحي . ولكن شكسبير يميز بين جمهور الخشبة وجمهور  
الصالة . فعند مشهد السوق العامة Forum يأتي المشهد الصغير  
الوحي عندما يرق سينا إرباً إرباً . أما في «كورولانوس» فإن مشهد  
السوق عندما جد مختلف لأن الجمهور يقترب من كورولانوس باحترام  
ودود . يأتون فردى ومثنى وثلاث . في «بوليوس قبصر» لا يتحدث إلينا  
جمهور الخشبة مباشرة ويبدو أنطوبوس سياسياً أخطر من بروتوس . أما  
جمهور خشبة في «كورولانوس» فيحدث بقدر أكبر من الانصياف  
ومضى حيث يمكن أن تأخذ بكلامه وأحكامه معياراً للسلوك غير  
معتد من حسب الرجل الذي يسعى إلى أن يكون فصلاً ، أي  
كورولانوس . وهكذا ينعطف شكسبير بالشعب في هذه المسرحية محادلاً  
حتى النهاية <sup>(١٤)</sup>

مسرحية «ماكيث» يتقسم جمهور الخشبة الذي يكشف جرعة قتل  
دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التي  
تتخصص ملابس الحرية ، وهم ماكذوف وليوكس وروس ، والحمد  
الثاني هو المجموعة للشكوك في أمرها ، ويمثلهم بانكو . والتقسم الثالث  
هو المجموعة المدبة في الحقيقة أي ماكيث وليدي ماكيث . والتقسم  
الرابع هو مجموعة الأبرياء . وهما مالكو لم ودوبانير . ومن الملاحظ أن  
كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل درمياً بوسيلة أو بأخرى سميت  
المقتول . كما أنها في نقاشها تبتعد عن - أو تقترب من - جمهور الصالة  
الذي عليه أن يحدد موقفه في ضوء هذه الأقسام . و هو في -  
الأربعة . إنها إذن أربعة اختيارات مطروحة . وأربعة نوح من  
المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تراقب الأخرى قابلاً عن متحدث  
الحقيقيين في الصالة تتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت  
واحد . وينتهي المشهد بترك مالكو لم ودوبانير وحدهم فينادلان أمام  
الحديث حول ما سيعملانه في هذا المأرق الراهن ، ويقرر - هرب  
قائلي لتصيبها ولنا .

«أين نعيش؟ الطناجر تكس في ابتساعات الناس  
القريب منا دم ... والأقرب دعوى»

المسرحية داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضييق المسافة الحدية .  
وعلاوة بارزة وميزة لمسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإبري  
بصفة خاصة . وهي علاوة على ذلك أداة يغاظ بها المؤلف ومن  
جمهور الصالة ويكسر الإيهام المسرحي . وفي الكوميديات لرومانس  
يبدو المخرجون في المسرحية الداخلية ، أي جمهور الخشبة . أكثر ملكة  
وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حد ما . وسبب ذلك بسيط . وهو  
أن هذه المسرحية الداخلية هي في الأساس وهمية ومصطنعة . وليس  
هناك مسرحية داخلية في «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير . وإن كان  
«فيبي» يغني قبل المسرحية ، وفي أثنائها ، وبعدها . وهو بذلك يضع  
لها إطاراً خارجياً . ويفض على مبعدة من الأحداث ليبقى عليه صلالاً  
رفيقة ، ويخفف من آلام العشاق وتعاسيمهم ، ولديه في نفس الوقت  
فرصة لمس الواقع الحي . وعندما تلبس فيولا ملابس صبي - ولا أحد من  
الذي كان يمثل دورها في إيان العصر الإبراني صبي حد - فإن  
الشخصيات الكبرى تتحدع بالضرورة ، وتعمل على ما هي عليه . حتى  
تكشف فيولا عن نفسها بنفسها . وبذلك تبدو المسرحية كلها كـ «...»  
خيالاً غير متوقع ، أو - كما يقول فيبي لسباستيان بالمسرحية صدي  
(الفصل ٤ المشهد ١)

«لا أنا لا أمرك ، ولا أنا مرحل إليك بواسطة سيدي نكري  
أطلب منك أن تأتي وتحدث إلي» وليس اسمك مسرور  
ولست هذه أنت أنا ، لا ... لا شيء هو كي هو ...»

وصفوة القول أن المسرح الإبراني واليعقوبي مسرح كس  
لا إيهامي ، اتخذ مساره الواقعي في طريقين أحدهما يقودنا إلى ما هو  
حقيقي والآخر إلى ما هو غير ذلك . وفي المرح بين هذين العامين يتوجه  
عجينة من المفاهيم للنشظة للذهن . ومن هنا يستطيع تفهم فكرة - الوعي  
متعدد الجوانب « المشار إليها سلفاً . وهي ميزة الإبرائية مكنت حرج  
والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامي وللا إيهامي في تش

وإذا كان جمهور الخشبة في المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية  
فإنه كان في العصر الإبراني - مثل الحوقة في المسرح الإغريقي - يمثل  
شخصية جماعية لها موقف ورأي متضامن أو متعارض مع الشخصية  
الرئيسية . ولكنها في كل حال تسهم إسهاماً عضوياً في الحدث الدرامي  
كله . فأفراد اللاط الذين يشاهدون مياورة كلاوديوس مع هاملت في  
المسرحية الداحية هي الرأي العام الذي يرغب في النهاية على وقف هذه  
المسرحية المهرية . ومجلس الشيوخ في مدينة البندقية هو الذي يصدر حكمه  
على ديوب كل من ياحو وعطيل - في المسرحية التي تحمل اسم الأخير  
عوضاً - مؤكداً الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردي . وفي

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التزاوج والمخارج بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان المتخرج في العصر الإليزابيثي (وكما كان في العصر الوسيط) يستطيع في سر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية . وسرعان ما تحولت فكرة المسرحية داخل المسرحية إلى الجملة المخارجية نفسها ، أي أن كل جملة تقال صارت تحوي في داخلها جملة أخرى صمنية ، فظهر القول عبر جهره . وفي مسرحية «النساء الأسبانية» لتوماس كيد (عرضت عام ١٥٩٦) يرى شبح أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي ، أي «الانتقام» Revenge . وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هي نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فتقدم شخصيات في المولوج يجعل الأمر جده مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تطل على الأحداث وتعلق عليها ، ومن ثم فإن مسيرة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت همومة طوال الوقت . فضلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى تائه داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك الخيلية التي يمددها هيرونيوس ، ويمثل فيها قصة قديمة أمام رجال القصر ، ويوزع الأدوار على مساعديه أمام المتفرجين على الخشبة ومتفرجي الصالة بطبيعة الحال . ويهدف هيرونيوس بذلك إلى هاملت تماماً - إلى أن يتفهم من قاتل ابنه هوراشيوس شخصاً بدون على «النساء الأسبانية» أمام ثلاث مسرحيات في مسرحية واحدة ، تندمج في بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيوس أنه يقتل هذا الشخص أوداك في المسرحية الداخلية الثالثة ، في حين أنه في الحقيقة يقتلهم قتلاً فعلياً بوصفهم شخصيات في المسرحية الرئيسية (وهي المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة لم يسبق لها مثيل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومتفرجي الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين الخيل وأين الحقيقة (التي هي بالطبع تمثيل أبصاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعلينا نحن المعاصرين أن نسأل : ماذا فعل بيراندللو أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشق الأساليب ، فيها الإطار الخارجي ، وفيها المسرحية داخل المسرحية ، وفيها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، وفيها الجمهور على الخشبة والجمهور في الصالة ، وفيها كسر التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللوهلة الأولى تبدو لنا مكروبات هذه التركيبية المعجبة غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك . واحضاً يقع في بظرتي نحن ؛ لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ، يبحث عن وحدة الحدث التي تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن صيغاء الانطباع وردود الفعل وألوان الانفعال ودرجات التوتر المتولدة من المسرح الإليزابيثي هي لئز هذا المسرح ومفتاحه في نفس الوقت . إنه كالفادية المخافة باليهارات والمثلثات المخطفة المختلطة ، ولقي تشيع الشهية إشباعاً كاملاً ، ولكنها توقف الشهوة وتركها حوى أكثر من ذي قبل ، فزبدنا طعة على لمة . وإذا كنا في القرن العشرين نسمي إلى قطع جبل الواقعية بشق وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلنا المخبدة . حد

على ذلك مثلاً «دائرة الطباشير القوقازية» ، و «الإنسان الطيب من سيتروان» لبريخت ، إذ نجد أن المسرحية الداخلية في كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هي المخبدة والعريية . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هي التي ترغم المتخرج على أن يكون واعياً ومدركاً لستويته بوصفه ممسراً وحكماً في ما يشاهد .<sup>(١٥)</sup>

يبد أن المؤلفين المحدثين لا يكتفون بإظهار كيف توصل مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو في داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يدمجون المسرحية الداخلية دماً إلى الجمهور نفسه فيورصونه فيها ويحملونه بتدريج مع ممثلي المسرحية الخارجية . وهذا يعني أننا نشاهد المسرحية الداخلية معيون ممثلي المسرحية الخارجية ، أو نحن نراقب هؤلاء الممثلين وهم يحملون أمتعتهم ومعنائهم ليمثلوا المسرحية الداخلية ، وهجأة يتدفع مدير المسرح ليمرصر على شيء ما في المسرحية . فهو بذلك يصنع نفسه في مستوى جمهور الصالة . أفليس يعني هذا أن على الفنان المبدع أن يحتفظ بمسافة للرؤية تسمح للمتخرج بأن يشتق لنفسه خبرة عامس النتائج الفني لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفي وانفدى الأمر ؟ وهناك من يذهبون إلى وضع للممثلين المتخرجين في المسرحية الداخلية بين أمر د جمهور الصالة على نحو يخلق جو العرس المسرحي الذي يصم تحت جناحه بالتساوي الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بممثليها ودبكورها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتي من بيراندللو في مسرحية «الليلة فوجمل القليل» التي كتب المؤلف في توجيهاته المسرحية ما يهدف إلى إداة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية ، أي متفرجي الخشبة . وهو في نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى ممثلي المسرحية الخارجية ، مما يعني إشراك جمهور الصالة في الحدث الدرامي . وهنا نقفد الموضوعية وراء المسرحية الخارجية ، ويصبح كجمهور متورطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تلاشى . فشاركنا للتجربة قد تفقدنا ميرة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح هنأ الأوحده هو أن نرد بعبارات لادعة أو حتى بلهكات البد !

وجباً إلى جنب مع محاولات تخطيم المسافة الجمالية تجري محاولات أخرى لإزالة المسافة المكائبة بين خشبة المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل . وأبرز مثل على ذلك هو مسرح الحلقة أو الدائرة arena . وهذا اللفظ اللاتيني في حد ذاته مؤشراً واضح لاتجاه المسرح الحديث ، فهو يعني بناء معمارياً أقيم لأهداف أخرى غير العرس المسرحي . فالكلمة تعني حرفياً «الرمل» وتندل على المساحة للوجود في مركز المدرج الدائري amphitheatron التي كانت تغطي بالرمل . وهذا يدل على نوعية العروض التي كانت هناك . إنها مبارزات الجلادين ، أي المتصارعين بالسيف gladiatores ، لقي قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها في شكل حلقة أوسع ، تصم حلقة العرض الأصغر . ويحس هذا الجمهور على مدرجات أكثر انحداً من مدرجات المسرح العادي وبالطبع لا يمكن أن يكون للممثل المسرحي أكثر من وجه واحد وظهر واحد ، فكيف يمثل الجمهور مستدير إلا إذا تحرك كانهلوان ؟ ! ولكن الذين يداخون عن مسرح الحلقة أو الحلقة يرجعوننا إلى المسرح الإغريقي

وشأته من «رقصة دائرية» Chorus ملقوسية حول مذبح الإله ديونيسوس. وقد ظلت هذه «الدائرة» ، أي الأوركسترا ، قائمة في قلب المسرح الإغريقي حتى بعد أن بلغ قمة النضج ، وانسلخ بعض الشيء عن الطوق الديني. ويسى هؤلاء أن للمسرح الإغريقي بعد أن شب عن الطوق الديني ترك الطوق لم يعمل الجمهور يجلس من حول لعرش المسرحي في شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا. فحتى مسرح إبيداوروس ، الذي نجد فيه مكان المخرجين يتحلى زاوية متخفف الدائرة ويشبه حدوده المصان ، لا يزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المخرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه Vis à vis برغم أن لأوركسترا مآلات على شكل دائرة كاملة ، وهو الشكل الذي هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد ، وأصبحت على هيئة نصف دائرة وكان هدف بوليكليتوس ، المهندس المماري المشهور من تصميم مسرح إبيداوروس ، هو ألا يضطر المشاهدون الجالسون على مقاعد الجحش الحائسين إلى أن يستديروا بوجوههم ليتسكنوا من مشاهدة العرض المسرحي وبعبارة أخرى كان التصميم المماري حربياً كل المحرص على أن تظل المواجهة بين المخرج والممثل ميسورة سهلة لا يعوقها عائق. ولو تصورنا أن مكان المخرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المخرجين أن يشاهد الممثلين من دبر. وهذا بالضبط ما تنجبه بوليكليتوس وسمى إلى تحقيقه سبباً حثيثاً المعاصرون ودافعوا عنه في حماسة شديدة والأعرب من ذلك أن هؤلاء المعاصرين يبرزون مفاهيم بمعطيات المسرح الإغريقي.

لقد أثبت عالم الآثار الألماني دورفيلد Dürpfeld أن المسرح الإغريقي بعمامة - ومسرح إبيداوروس بخاصة - قد بنى على أساس أن تدور العروض في المسافة الواقعة بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسيكسيوم). كان الممثلون إذن يقفون على المنصة hoi epi Skenes ، وتقف الجوقة في الأوركسترا ، مما أعنى المخرج الإغريقي من مشاهدة ظهور ممثلهم ، بعكس جو المسرح لدى يربد المعاصرون تحقيقه. لقد انتقل الثقل في المسرح الإغريقي في وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة ، وهذه نقطة تحول مهمة في تاريخ الدراما ، لأن الممثل والمخرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه ، ولم تعد الجوقة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذي لاغنى عنه. اللهم أن أصحاب مسرح الحية أو الخلفة في عصرنا الحديث يستندون في إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مخطوطة.

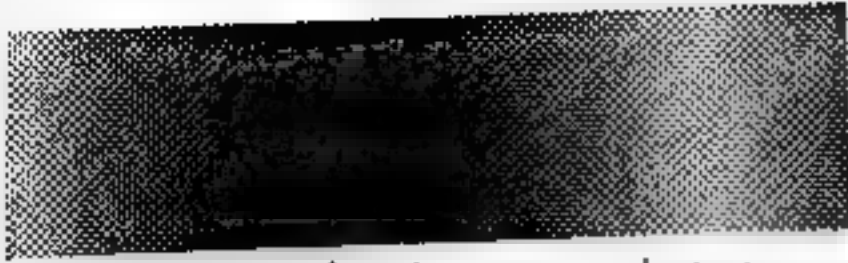
وفي عام ١٩٢٧ أعطى وفتر جرومبوس مثلاً صارخاً في مشروعه Total Theatre من أجل عروض يسكاتور ، إذ أصبح جمهور الصالة جزءاً من المشهد المسرحي ، صرحت على سقف الصالة شرائط سبائية ، وكذلك وصفت شاشات في أجزاء متفرقة من الصالة وكانت خشبة المسرح دائرية ، تحتل مكان الأوركسترا في المسرح الإغريقي ، كما أن جزءاً من الأوركسترا كان متحركاً ليصبح بأن تأخذ الخشبة مكاناً وسطاً بين المخرجين على هيئة دائرة. وبما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلغى المسافة الجالية ويهمل المسافة المكانية ويفرض على الجمهور جو العرض المسرحي من جهة أخرى ، بحيث إن أية عملية نصية أو ذهنية ، أو أية محاولة للتقويم ، تصبح في حكم الخيال. وصارت

كلمتا «الصالة» و «الخشبة» شبه لفظين مترادفين ، إذ زال الحائط الرابع بينهما نهائياً.

ووسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهي محاولة محاصرة صالة المخرجين بنفسها ، كأن تقام ثلاث خشبات للمسرح ، واحدة وسطى والأخرى على الجانبين. ولقد فعل ذلك كان دي قبلدي عام ١٩١٤. ولكي تتم عملية المحاصر أصبحت خشبة مسرح رابعة Lobby Stage وأصبحت مقاعد المخرجين من النوع المتحرك الدوار لكي يتمكن الحاضرون فوقها من متابعة العروضات في كل الاتجاهات. ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متباعدة زمنياً في وقت واحد فإسباً تذكراً بما كان يحدث في العصور الوسطى مع اختلاف واحد ، هو أن ذلك كان يتم في مسرح العصور الوسطى انحصط بمكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه. اللهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثل انتقل في العصور الحديثة إلى أيدي المهندسين المماريين لا المؤلفين الدراميين! مع أن في الكتابة الدرامية السليم هو الذي توجد العلاقة الأبدية بين المخرجين والممثلين ، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول الخاصة لأية مشكلة طارئة. وهل الحل يكمن في أن يحاصر المخرجين كما لو كنا محاصرين قطعياً من المتقنين أو حتى المراهقين في التسليحة؟ من المعروف أن المسرح يستمد كسباب الوجود والحياة من رد الفعل المحتمل - لا المعروف سلباً ، وإذا بحثنا في تحول الوجود الإنساني في المسرح إلى معادلة مخوبة صمدل ستوت الدراما.

وقد تشابت محاولات إروين يسكاتور مع ما يحدث في مسرح روسيا السوفيتية في إبان السنوات الأولى للثورة. فلقد سبق أن دافع دكيزيتسيف عن دمج الصالة في خشبة المسرح الذي يشبه مبناه السيك ، ونادى بأن يضم الحدث الدرامي جمهور المخرجين والممثلين على حد سواء. ويشير يسكاتور في كتابه «المسرح السياسي» علاوة على كيريتسيف إلى «ألكسندر بوجدانوف» وغيرهما وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أنه يبا كان يسكاتور يحاول خلق مسرح جماهيري في ألمانيا بالمرى الذي يقصده كيريتسيف كانت هذه المحاولة قد أثمرت ووصلت إلى قمتها في روسيا بل استغلت أفراسها وأخذت في التلاشي ليحل محلها المسرح البروليتاري. ولقد كان المسرح الروسي يقوم على قاعدة جماهيرية حقيقية ، في حين كانت التجربة الألمانية شكيبية ومنعزلة.

لقد رأى يسكاتور بعينه فكرة المسرح المباشر وقد تحدث في عرض المسرحية التجريبية «برغم كل شيء» trotz alledes التي يدور عنها حول ثورة ١٩١٨ ومضير كل من «روزا لوكسمبورج» و«كارل ليكنشت». وهي مسرحية مباشرة ، كمنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التي وقعت. وظهرت هذه المسرحية في ١٢ يونيو ١٩٢٥ ومثلت البروليتاريا فيها دور الجمهور ، إذ شرعت تشرف على التمثيل والإخراج ، وصار المسرح لا يحد صالة في مواجهة خشبة بل جمهوراً كبيراً واحداً يخرج ويمثل ويشارك في معركة واحدة. صار العرض كله بمثابة مظاهرة شمسة حقيقية. وهذا الاندماج الشامل في عرض تلك الليلة هو الذي أظهر فاعلية المسرح السياسي. وقال يسكاتور : «إن إزالة الحواجز بين خشبة المسرح والصالة ، ومحجب كل



موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم بيسكاتور أربعة عروض مسرحية تار استخدم فيها أجهزة العرض (المروجيكور) وفي مسرحية «هوبلا» Hoppla, wir leben استخدم عشرة آلاف قدم من الشرائط السينمائية. وتربية للعرض. تعمل معاً في نفس الوقت. وفي مسرحية تولستوي به «ولستوي» استخدم بيسكاتور خشبة مسرح نصف دائرية يتسكن عرض ثلاثة شرائط سينمائية في نفس الوقت، في حين يؤدي الممثل أدوارهم دون انقطاع. لقد كانت ميكنة الفن المسرحي أوكهريته - حد قول بريخت نفسه - هي الاتجاه السائد في الإخراج المسرحي آنذا وهو تغيير استخدم حتى في مجالات الأدب والفن الأخرى، بل في الاقتصاد والسياسة، حتى إنه كان يقال على سبيل المثال «سي انكهرية الليبية».

وهما يتعلق بالديكور كان هدف بيسكاتور هو اللجوء الديناميكية، ورفض النظر إلى أجراء الديكور على أنها عناصر ثابتة ساكنة، بمعنى أنه لابد من وقوع عملية تغيير قطع الديكور أمام المشاهد لاخلف الساحة. وفصلاً عن ذلك فلا بد من أن يفقد الديكور استقلاله التقليدي ويدخل ضمن الحركة المسرحية. ولقد حقق بيسكاتور هدفه على خير وجه كما يرد في «اللواء الأحمر»، وذلك إخراج مسرحية «فريديش فولف» ذات الموضوع الصبي، وهو: «قاي يانج يستبطن» في عام ١٩٣١. هنا نحى الديكور المسرحي عن طابعه الشكل، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها. وقد ساعد بناء الخشبة الذي صممه «جون هيرفيلد» - وكذا أدوات المسرح إجمالاً على تقديم عرض تسجيلي موثق للوقائع التي جرت في بلاد الأحداث الثورية في الصين فيما بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧. وفي عرض مسرحية «كولي الإمبراطور» (أو «حالمو الإمبراطور») Des Kaisers Kuli من تأليف «تيودور بلفير» في ٢٩ أغسطس ١٩٣٠ بمسرح «ليج» في برلين، استخدم بيسكاتور وسيلة أخرى لحفظ الصالة بالخشبة، وخرج الحقيقة بالخيال، إذ جعل الممثلين يتصرفون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يتدفع إلى الخشبة. كما أنه استخدم الراوية للتعليق على أحداث معركة «سكاجيريك» - التي كانت تعرض في نفس الوقت على شريط سينمائي، والحديث بالذكر أن هذه الوسائل في مجملها لم تكن جديدة تماماً، ولم يعد ما أنجزه بيسكاتور أنه طورها وسار خطوات أبعد في اتجاه سبقه إليه كل من «ألكسندر تايرود» (١٨٨٥ - ١٩٥٠) و «مايارد هولده» (١٨٧٤ - ١٩٤٠) منذ سنوات عدة في روسيا السوفيتية، بل في ألمانيا نفسها. ثم رأت روسيا في المسرح البروليتاري مجرد تنويع على الإيهام المسرحي البورجوازي القديم وبدأت تتخطاه. لقد حقق بيسكاتور الشاب الشيوعي اللامع ما كان يحلم به «شيلر» مثالي، أي أن يدمج شكل العمل الفني محتواه، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى في خدمة الشكل الخارجي.

فرد من أفراد الجمهور المنفرد إلى داخل الحدث الدرامي، قد صهر الصالة كلها - لأول مرة - في كتلة واحدة. ولم تعد الجمالية بالنسبة لهذه الكتلة المنصهرة أملاً مشهوداً بل حقيقة ملموسة، وبخاصة عندما تكون آمالهم وآلامهم. وأفراحهم وأحزانهم - هي التي تلعب دور البطولة على خشبة المسرح السياسي.

لقد أسس بيسكاتور «المسرح البروليتاري» Proletarisches Theater مع «هرمان شولزر» في

مارس عام ١٩١٩، ونشر كتابه «المسرح السياسي» في عام ١٩٢٩. وجاء في برنامج «المسرح البروليتاري» مايلي: «لقد نفينا كلمة فن نهائياً من برنامجنا، مسرحياتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الأحداث المعاصرة. وأن نفنحهم معصان للفعل السياسي». وجاء في نفس البرنامج أيضاً أنهم يفضون النزعة الفنية للهدف الثوري، أي للدعاية لصكرة الصراع بين الطبقات. وكان حل محتل للمسرح البروليتاري ألا يدعوا في أدوارهم، وعليهم أن يدلوا قصارى جهدهم لكي يصيروا عن لصكرة البروليتارية. أما المؤلف المسرحي فيسمى أن يكون نقطة انطلاق لإرادة الثقافة البروليتارية، فهو الحافز لتطلع الكادحين نحو ترويض صفتهم. إنه مسرح يؤدي وظيفة الدعاية والتعليق بالسياسة لجمهور الأعظم من الناس، ولا سيما أولئك الذين يتم دون أن يكون بالأمور لسياسية. أو من لم يعطوا بعد إلى أن الفن البروليتاري لا يتناسب مع دولة البروليتاريا.

تلك هي الخطوط العريضة للثورية التي سيطرت على الجماليات وممارسات لدى الحناح اليساري الراديكالي في ألمانيا المشرقيات. وتلك هي نظرية الفن البروليتاري proletkult التي حولت الدوافع الفنية في الدراما وغيرها إلى عمل سياسي تحت قيادة المثقفين. ولقد أعلن «اللواء الأحمر» عام ١٩١٩ عظام مثل هذا التنشيط السياسي للفن حين قال: «إن خطأ جمعية الثقافة البروليتارية يقع في رصعها بأنها تصنع ثورة بشاؤها، وأنها قادرة على أن تقود للحركة من أجل حرية البروليتاريا. ولكن الرأي بأن قيمة الفن تكمن في كونه جزءاً من الحركة البروليتارية من أجل الحرية، أي أن الفن - بعبارة أخرى - يستطيع أن يحمل محل الثورة وصراع الطبقات، فهو الخطأ العظيم». ومن ثم لم يكن الهدف الأساسي من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية وهكذا دفع بيسكاتور عن المسرح المادف الذي عن طريقه يتم التوير والتمويه والاستيعاب. وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً عذراً. وفي ظل هذه النظرة لم يعد المرد، بقدره الخاص ومصيره الشخصي، يحتل مركز الاهتمام، بل حارت الحقة الزمنية كلها، ومصائر الناس أنفسهم، هي التي تلعب دور البطولة.

وبيسكاتور هو الذي بدأ يمارس الإخراج الملحمي باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة، ويسرد الحقائق التاريخية التسجيلية، وتقديم أحداث متباعدة زمناً تعرض في نفس الوقت. واستخدم أيضاً المانوس السحري لحرص صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية، ورود المشاهدين معومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء الحكمة، وقطع أحد العروض ليديع تسجيلاً بصوت ليين نفسه. وفي



وعطرد إلى كيفية معالجة يسكانور للكلاسيكيات - وهو ما سيبدو في فهم بريخت - مدلل على صحة هذا فيما طلق كل من تايروف ومايرهولد صاندي كرريستيف ، ولا سيما في إعادة تشكيل - وحوار - به المؤلف ومعنى عمله الفني ، يرى يسكانور يسبح على سواطه ، وهذا واضح من إخراج مسرحه شيلر ، اللصوص ، في عام 1926 ، عرص من العروض التحسينية للكلاسيكيات على جو مريف وسفحي برعم أنه يتربنا يرى الثورية ، فكيف ليكايكي الخالق للحقيقة على خشبة المسرح المعينة ، الآلات قد أدى في النهاية إلى عظم المعنى الشعري للص ، كما أحدث رد فعل لدى الجمهور لا يحسد كثير عن رد فعل الجمهور البودجوارى . لقد قال يسكانور إن مسرحه يحتاج إلى التعبير الواعي ولا يقتصر على إثارة الانفعال أو الشهادة ، بل يهدف إلى التعبير والمعرفة ، ولكن التكيف الآن الذي كان يرحى به يحدث صدمة إنسانية قد أدى في مسرحية « بالوشم من كل شيء » - على سبيل المثال - إلى زيادة حدة التوتر العاطفي ، إلى درجة ما كان مسرح البودجوارى أن يلعبها بأدواته المسرحية المحدودة . وكل هذه المشكلات كانت تعني في مجموعها أن مسرح يسكانور لم يكن في جوهره مسرحا بروليتاريا ، ولكنه - مثل مسرح تايروف ومايرهولد - مسرح البودجوارية الصغيرة التي تنفي التأييد والدعم ، لاس عمة الهول بل من نظير دوائر متشعبين وفئة من الطبقة العاملة ، أما المساعدات ، أنه تحصل عليها من دراسية ، لقد حقق يسكانور جميع أهدافه ، ولكن على النقيض . ودون أن تترجم هذه الأحلام إلى نجاح عمل مسوس وإلى هذا القصور في تجربته يرجع عدم تمكنه من التناد إلى جوهر التاريخ الذي أراد أن يقدمه بصورة جيدة . لقد استخدم كثيرا مصطلح الاشتراكية العلمية ، ولكن هناك من لدلائل ما يفيد بأنه فهم تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه سمة ميكانيكية لعمليات دياكتيكية . ولقد أصبح موقف يسكانور هذا من مركزه النظري بوصفه أحد أفراد بنية البودجوارية الصغيرة ، لقد أدرك أن الفردية في عالم البودجوارية لا جدى شيئا أصعب إلى ذلك أن موضة الثورات العظيمة في بدايات القرن العشرين حركته ودفعته لانحداد وجهة نظر متطرفة ، مبدعها عدم دياكتيكية الحركة الجماهيرية . لقد تمكنه رغبة حاجته بميزة للبودجوارية الصغيرة حمله . يتصور به أنه أد إلى الجماهير التي لا ينفصع بها - في أية - سوى ، دون فعل بضعة وناقصة بل خاطئة .

وقد شاهد بريخت في مطلع شبابه عروض كل من يسكانور وريهاردت ، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على توريث جمهور الصالة فيما يجري على خشبة المسرح . بيد أن ريهاردت غير سمة خاصة وهي إشاعة جو الغموض والسحر والقضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة . وهو في عرضه لمسرحية بوشير « موت دانتون » وضع المنصة roars في عمق صالة للفرجين . كما نرى الممثلين بين صفوف الجمهور . وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية tribunal على عرار الطراز الفرنسي ، أما في إخراج مسرحية





والصبر - - - - - طيف الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب  
الهلوانية والشعر والرسم والحقوق والأحداث والديكورات  
للتعدة .

وحدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس في عام ١٩٤٦  
وجاءت هذه الملاحظات في البرولوج (ص ٣١) . وكان هذا البرولوج  
أصلاً قد أضيف إلى المسرحية في عام ١٩١٦ . أما المسرحية نفسها فقد  
كُتبت في عام ١٩٠٣ وعرضت لأول مرة في ٢٤ يونيو ١٩١٧

وفي بيان المسرح المستقل التركيبي « استخدم «ماريني» عبارات  
مثل «خلق انسجام سيمفوني *sinfonizzare* في الوعي الحسي  
للجمهور» . و «تداخل أماكن (بيئات) وأزمان مختلفة» بل إنه أعطى  
مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان «الملك  
العريد» . التي عرضت في إبريل ١٩٠٩ في مسرح النوفر بباريس  
ومع أن ماريني وجاعته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكسب  
أهمية خاصة ، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح العريب  
*Teatro grottesco* الذي تبلور على يد بيراندللو . ولقد  
كان ماريني يعد نفسه صاحب هذه الأفكار ، أي مبتدعها وموصلها ،  
وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً في أكاديمية موسوليني الإيطالية

ومن أجمع الوسائل في نصيب المسافة الجالية بين خشبة الصالة أو  
مخاطب الممثلون الجمهور الحظي مباشرة ودون أية مواربة ، كأن يكون  
ذلك في صورة استطراد أو حديث جانبي . وهذه الوسيلة قديمة قدم  
المسرح ذاته ، فهي علامة بارزة ومميزة في الكوميديا الأنثيكية القديمة ،  
وعلى رأسها أريستوفانيس . وضعى بالطبع البريباسيس  
*Parabasis* - أي الخطاب المباشر الذي يوجهه رئيس الخوقة  
باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين . كما أن البرولوج في المسرح  
الإغريق الروماني ، ولأشياء كوميديات «بالافوس ولرتيوس» موجهة  
أساساً إلى الجمهور ، فهو يقدم لهم موضوع المسرحية ، ويشرح ماسبق  
من أحداث ، أو مايمض منها ، بل يناقش أحياناً بعض المسائل  
النقدية . أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن  
نجد أفضل من مسرحية «ثورثون وايلدر» بعنوان «جلد أسنانا» التي  
عرضت في عام ١٩٤٢ ، فهي بداية الفصل الأول ، وفي الفصل  
الثالث ، يشرح مستر «أنثروبوس» *Antrobus* (وهو اسم قد  
يكون تحريفاً أو تحويراً للكلمة الإغريقية أنثروبوس *Anthropos*  
عني «الإنسان» للجمهور كيف أن بعض المثليين الذين من المتوقع  
ظهورهم على خشبة المسرح قد غلبهم المرض وألزمهم الفراش . وفي هذا  
تشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالي الذي عاش في بداية عصر  
النهضة . ومعنى به «جورجانو برونو» ، حيث يلقى أحد المثليين  
الأنثروبولوج *Antipologo* (أي الجزء السابق على البرولوج) ثم  
يزك الخشبة بسرعة ، بعد أن عبر لنا عن شكوكه في أن العرض المسرحي  
الذي جئنا من أجله قد لايم ، بل قد لا يبدأ قط ، لأن المثليين يواجهون  
مصائب جمة قد تحول دون حضورهم !

«المعجزة» فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف متدعة في حدث  
واحد ، إذ احتل الممثلون منطقة المركز في المسرح الذي أصبح وكأنه  
ملعب كرة ، لأن المتفرجين جلسوا على أرائك مريحة في الجوانب  
الأربع ، وصار العرض وكأنه يجري في كاتدرائية ، واحتل الجمهور  
نصفه مكان خشبة المسرح . ولقد عرضت مسرحية سوفوكليس «أوديب  
ملكاً» في عرض جماهيري في الهواء الطلق بمدينة ميونخ ، ونمت عروض  
أخرى في السيرك

ومع أن بريخت تعلم من يسكاتور الكثير إلا أنه هناك فرقاً واضحاً  
بينهما ، فبريخت يرى أن النتيجة الحتمية للتوزيع العقل لا تتحقق إلا  
بالشعاع جلوة الثورة بين العمال . ولذلك حاول أن يقلب كل عرض  
مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية ، حتى إنه في بعض الأحيان وزع بتادق  
حظيكية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور بالصالة ، كما لو كان  
يذهبهم للثورة فوراً ! حقا إن يسكاتور في «يوم روسيا» ، المسرحية  
التي أخرجها للمسرح البروليتاري ، قال بوضوح في توجيهاته المسرحية  
«أصوات جوقة تزار أو تكرر صرخات المعركة» ، جماهير تظهر على خشبة  
المسرح ، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتحطم الخشود  
بصرخاتها . أيها الأخوة ، يارفاق اتحدوا ! العامل الإلاني يلقى البيت  
الأول من النشيد الدولي ، نافع البوق في الزى الروسي يحطو للأمام ، إنه  
يمض نغم النشيد الدولي وينضم إلى الخوقة ، وكذا يصعد المتفرجون إلى  
خشبة المسرح ، بيد أن بريخت يرى أن يسكاتور «أثار بغرض شاملة  
بتجاربه المسرحية التي حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية»  
وتحولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات . كان للمسرح بالنسبة  
ليسكاتور - في رأي بريخت - يرثاناً يلعب الجمهور فيه دور الهيئة  
التشريعية . لقد طرحت أمام هذا التيران للمشاكل الاجتماعية الكبرى  
بكل جلاء ، وهي مشاكل تنتظر الحلول بلهمة وإلحاح . وبدلاً من  
خطبة «النائب» حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العريضة أو  
تلك ، تطرح سحفة غنية لها . لقد كان يسكاتور يهدف إلى أن يحصل من  
المشاهد على قرار سهل من أجل أن يتدخل بقوة في الحياة . وعلى أية  
حال فإن شرح بريخت للمسرح يسكاتور على أنه بمثابة «يرلان» بدكرنا  
مسرح أريستوفانيس وعلاقته بالحياة في دولة المدينة .<sup>(١٧)</sup>

وأول مسرحية تحمل مصطلح «دراما ملحنية» عنواناً جانبياً لها هي  
مسرحية ألفونس باكيه «الأعلام» التي عرضت في عام ١٩٢٤ بمسرح  
سنرال بربلي . فهي إذن أول مسرحية ملحنية ماركسية في التاريخ ،  
وهي تعالج محاكمة المتطرفين في شيكاغو في عام ١٨٨٩ . وظن  
يسكاتور أنه بإخراجها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر  
الحديث ، لأنها - في رأيه - تمثل «العناد العلمي إلى المادة» . وفي  
الحقيقة كان العصر كله يسمى إلى شكل جديد للفن ، وشكل جديد  
للدرام . بعد فيه النظام المقرر سلباً ، أو التسلسل المنطقي للسميات  
والنتائج . شيئاً حارقاً بقانون الحياة العام . وكتب «أبو الليبر» في برولوج  
مسرحية «أنداء فيريسياس» ، محدداً نظريته الجالية للمسرح الجديد ،  
يقول

«إن الأفق المتسع لفتنا المعاصر يزواج - وفي معظم الأحيان بدون  
علاقة ظاهرة كما يحدث في الحياة - بين الأتنام والحركات والأكران

إعريفة « أى بلا محتوى » لأن الجمهور في الواقع يتحور من وجهة نظر لتلقن بوجهة نظر أخرى يتم تلقيه إياها ، ويتخلص من خدعة ليعرق في خضم خدع أخرى كثيرة .<sup>(٢٠)</sup>

ومن الناحية الشكلية الصرف ، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لامن اصول (خمسة أو ثلاثة ... الخ) بل من لوحات **stationedrama** . وليست مسرحية صريدبرج « الطريق إلى دمشق » هي الأولى في ذلك . كما قد يطر العصر ، ولكنها المثل الأقرب إلينا . لقد سبق أن استخدم جوته هذا الشكل الدرامي في « جونس لون برلينجن » ، واستخدمه بوش في « فويتسليك » . وكذا إيسر في « بيرجيت » . وهو نفس الشكل الذي يستخدمه صريدبرج أيضا في « الأنسة جوليا » . والحديث بالذکر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد جاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين من الألمان به . وعلى رأسهم جوته في مطلع شبابه .

أحد برجت أمكا . يسكانور وطفه على نحو واسع لكي يواجهها المسرح العربي الرأسمالي والكلابكي البورجوازي وكانت العمية المسئلة في التعبيرية هي التي جعلته يتحول إلى اماركسية ، لأنها حقيقة الوحدة الملحمة أمامه في نظام مستقر وأمن مستتب . وكان هدف المسرح بالنسبة لبرجت هو تعبير الطبقة والإنسان والعالم . ولقد حطم مسرح برجت للملحمي تقاليد المسرح الطبيعي الذي استعبدته فكرة المحاكاة **mimesis** أرسطية . وبذلك أخذ المسرح من أن يظل قابلاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح . واستعاد المسرح على يديه شعاعه المفقود . ودعا برجت إلى الجمع بالفرن كنز ، ومشاهدة المسرح كمشرح . وأعاد لهذا الفن أشعاده من الفنون الأخرى ، كالموسيقى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التي استعملها الطبيعة إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية . ثم بعد المسرح في يد الملحميين بحاجة إلى عرض حبات ريتور حفيضة . أو أزعمة العيش وعليها بعض المربي أو الربد ، لكي بصور عملية الأكل . ولقد تحرر المسرح على أيديهم أيضا من التزيينات المعقدة والمتكلفة ، وكذا الحركات الزائدة ، والأسلوبية الخطية في الأداء . بصفة عامة . وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثا ، قائملاً بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان .. الخ .

يقول أوسكار بينل في المسرح الملحمي عند برجت لا يحتفظ إلا بالقليل من المعنى الأصلي لكلمة ملحمة . أي كما عرفها الإغريق وهذا منسعود إليه<sup>(٢١)</sup> . ويقف مرادفاً وموارباً للاتجاه المضاد للدرامية **antidramatic** والمضاد للإنسندماج **antisentimental** في الفن المسرحي الحديث<sup>(٢٢)</sup> . إن كل ما أنجزه برجت يتلخص في تدعيمه لمبدأ تدعيم حدى إضافة السطحية عن طريق توسيع هذه المسافة . للمسرح عليه لا يقوم على التوتر أو التناقض . بل على موقف له طابع التقرير المباشر . ولقد أعلن برجت صراحة أنه مع ذلك لا يتوى هجران عالم المنة **Reich des Wohlgefalligen** . إلا أن المرء لا يجد في مسرحه التعليمي

(Lehrstück) أية دعة فيه نجد تعليمًا خاصًا ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة محددة . بحيث تصبح القيمة الفنية لثل هذا المسرح

كسائر مسرحيات هذا المؤلف . مخاطب جمهوراً متقماً . وتساءل الناس . لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف فإلى أي مدى بوسعنا أن نتحمل مثل هذه الخلية التي يتكرارها سوف تصبح مبتذلة ؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن تقول له دائما وقد جئنا به إلى المسرح « أيها السادة ! انتبهوا ! إنا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية ! » . عينا أن تذكر تجربة بيراندللو المريرة في ليلة تفتتح عرض مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يتأثرو ديل قال في روما ، حيث حدث مزح ومرح كبير . اضطره للهرب وهو يسمع الناس يصيح في استنكار **buffone! manicomio!**

ول ٢٥ مارس عام ١٩٠٤ قسائل «أنفويه جيد» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح ، ودور القناع في كليها ، فقال « أين هو القناع ؟ في الصلاة ؟ أم على خشبة المسرح ؟ أم هو في الفن المسرحي ذاته ؟ أم في الحياة الواسعة ؟ إنه لا يوجد قط . لاهتا ولاهتا .<sup>(٢٣)</sup> ومن الملاحظ أن تعدد الأكراد والوطنات لهذا القناع الوهمي هو مشكلة محورية في مسرح بيراندللو . أما برجت فيتحدث في مقدمة «الأورجانون الصغير» عن عبادة البورجوازية للجمال . وهي عبادة تمارس طقوسها في ظل مبدأ احتفار الفن حين يكون وسيلة للتعم . وذلك في مقابل مسرحه هو الذي يسميه مسرح عصر العلم ، وهذا يعني أن الإبحار المعنى يوضع على قدم المساواة مع الإبحار العلمي . ويربط بالمعركة المحيطة الماركسية عن التطور الفن عند برجت لا يبحث في شيء من العلم في أنه يسمي إلى تحرير الإنسان من قيود نصيفة . وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج البدع . هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه ، الأول بتحقيق الأمن العدلي ، والآخر يوم الأمن النسي . إذ يمدنا بالثقة والتسليم . العلم له وظيفة إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان . أما الفن فهو يورط نفسه في الحفيضة بهدف أن يكون قادراً على إغراز صور أخرى لها أكثر فاعلية . العلم والفن عند برجت يشتركان في مفهوم واحد للحقيقة ، وهو ذلك المفهوم الذي يستوجب التضخم التاريخي . وهكذا فإن الفكرة التي تولدت في عقل هيجل . وتمثلت في لغة ماركس الأدبية . تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البريحي وتعبيراته .<sup>(٢٤)</sup>

ول الإجابة عن سؤال طرحه «فريدريش دورينيات» على مؤتمر للمسرح بمدينة دار مشتات عام ١٩٥٥ ، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح ، أرسل برجت رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها « نعم يمكن أددت ذلك » . شريطة أن يفهم ناعم على أنه قابل للتغيير **veränderbar** . ويقول برجت - كلمة لما كسين - أن الفلاسفة أجهدوا أنفسهم في تفسير العالم وسوا لاهم من ذلك . أي تعبير هذا العالم . ويعتقد برجت أن على المسرحيين أن يتحدوا مع تقدم العلم ، فيعبروا الناس بأن ما يشاهدونه على المسرح ليس حقيقياً بل هو خدعة وهمية . على المؤلف المسرحي أن يبرق ما يقدمه على المسرح من الداخل ، ويسحر منه علنا ، ويلعب به لعباً . وهنا نشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التي تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة . أو من الخدعة الوهمية المروضة ، هي بمثابة هدية

عصر الثورة البروليتارية إلا بتسميه المسرح البورجوازي ، مسرح الكلمة الخاصة ، وكذا شئى أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بعث هذا العصر ، عصر التقدم العلمى ، إلى الحياة . فالغنى الثرى الجديد للمسرح لا يعكس حرصه بنفس الوسائل الخشنة للمسرح البورجوازي التقليدى . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأى العدى فى المحتوى يبحث عنه فى الشكل التكنولوجى للحشية . وهذا - كما هو واضح يعود بنا إلى الشكيلة الجوفاء وإن خفت هذه المرة فى رداء الدورة

ولقد تنبه بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح الملحمى ، وحاول أن يعرض التوتر للفقد - والقائم فى المسرح التقليدى - بالقول إن هذا التوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامى الأسامية . ويعتبر بريخت أن هجومه يستهدف بوجه خاص مايسميه الكلاسيكية (الأدنية) الزائفة *paradoxiastik* ، لأنها - عنده - قد أساءت إلى الفن المسرحى ، إذ خلطت بين ديناميكية المسرح *Dynamik der Darstellung* و ديناميكية المحتوى *Dynamik des Darzustellenden*

المعرض ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً فى هذا المضمار ، لأنه كان لا يزال يرى أن الشكل الملحمى هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ، وهو الوحيد القادر على أن يعبر عن عالم اليوم الذى يقسم كل المتناقضات . وهكذا فإنه على حين تمتعت الكلاسيكية الزائفة - كما وصفها بريخت - بفرديتها المنظمة على أسس مهيبة ، كان لبريخت فردية الخاصة والمصنعة . وهذا ما يظهر وصحاً عن مستوى العرض المسرحى الملحمى الذى كان شبلو - لو هبى - له أن يراه - سيختر منه قطعا ويشتمز ، أكثر مما يفعل بريخت حين يقر أو يشهد أعمال هذا المؤلف الألمانى الكلاسيكى .

يد أن السؤال لا يزال مطروحاً : هل ينبغي أن يصحى المرء بدناميكية العرض المسرحى من أجل ديناميكية المحتوى المعروض ؟ لقد اجابى للإجابة عن هذا السؤال «سيجفريد ميلشينجر» ، واتخذ من المسرح الفرنسى المعاصر وسيلة إيضاح ، وهذا «جان آتوى» استثناء يثبت القاعدة . وحلص إلى نتيجة مفادها أن تدمير الشكل الدرامى الخارجى فى المسرح المعاصر لا يأتى بالضرورة نتيجة للانجذاب نحو تدمير الإيهم المسرحى *anti illusionism* (٢٢)

لقد ردد يسكانور أكثر من مرة القول بأن مسرحه الملحمى قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لا جدوى من الدراما ما لم تكن تسجيلية موثقة . وهذا يعنى أن أعلى مراتب الدراما عنده هى الدراما التسجيلية . ولقد كان الحجج القلى السائد بين كتاب ألمانيا فى العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الوهمية المباشرة التى يصح الحقيقة العملية هدفاً أساسياً لكل نشاط فنى . وهذه الرؤية هى التى حالت بين هؤلاء الكتاب والعداء إلى جوهر العسية الاجتماعية . لقد قيدوا أنفسهم فى إطار صيق للماية ، لا يتعلق إعادة تركيب الأشياء كما هى ، وكما تظهر للمراقب عبر الديالكتيكى . وهكذا بقيت أعمالهم فى أعليها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان فى مواقف معينة . وبدت هذه

التعليمى محل تساؤل ، برغم زعم صاحبه بأنه مسرح ملحمى مشبع بالفض . ومسرح بريخت التعليمى يستهدف كلاً من الممثل والمخرج ، ولا أمل للأخير فى أية تسلية إلا النوعية الخاصة التى أرادها له بريخت . وهذه التسلية - حتى فى نطاقها الضيق هذا - لم تكسب اعتراف بريخت البهالى إلا بعد عودته من مبعاه الرأسمالى فى عام ١٩٤٨ . وبعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ «الممثل المعلم» *philologus in actu*

لقد شعر بريخت نفسه ببعض أوجه النقص فى المسرح الملحمى ، إذ قال فى مقال بعنوان «الديالكتيك على المسرح» بأنه يجب أن تدرك أن مصطلح «المسرح الملحمى» غير كاف وإن كنا لا نستطيع المصراع مصطلح آخر غيره . وقال أيضاً مايمناه أنه يعد نفسه للانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الديالكتيكى ، وأن المسرح الملحمى بوصفه مفهوماً جالياً لم يكن - من وجهة نظره ، وانسجاماً مع رواياه - عرياً قط على الديالكتيك . بل أضاف أيضاً مايعنى أن المسرح الديالكتيكى الذى يشر به لا يمكنه الاستغناء عن العنصر الملحمى . وهكذا بدأ مصطلح «المسرح الملحمى» لبريخت نفسه عامماً وغير دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعنى أن بريخت يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأسمى لمسرحه الملحمى الذى استند أعراضه

ولئن ثار بريخت على طريقة ستانيسلافسكى فى التمثيل لقد كان هذا الأخير تأثير كبير فيه ، فنه تعلم بريخت - بأعترافه - الطموح الشمرى للمسرحية ، والشعور بالمشوبة تجاه المجتمع ، ومسرح النجوم ، والتزكيز على الخط الرئيسى دون التفاصيل ، والالتزام بمراعاة الصدق وتحميد الواقع المتقص ، والصكبر فى التطور المقليل للفن . لقد مير بريخت بين نوعين من التمثيل عرفا منذ أيام أملاطون . فهناك الممثل الراجسودى ، وهناك الممثل الاندماج أو المتخصص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والآخر باطل يعد تعسداً ، لأنه حتى فى حالة الممثل الذى ينقسم الشخصية وندمج فيها يخلص إليها تسمير ما لهذه الشخصية

سيظل الممثل بالقطع مختلفاً من الناحية السيكولوجية عن الشخصية التى يندمج فيها ، وما عتبه وقدرته على الاندماج إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين . أى شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى . ومآره ممثلاً اماماً لا يمكن أن يكون هو أوديب نفسه - على سبيل المثال - ولا يتوقع منه ذلك . إنه أوديب ممثلاً ، أو هو فى الواقع تمثيل هذا الممثل أو ذلك لشخصية أوديب ، بكل ممثل مختلف عن رميته فى القدرة على الاندماج . هذه المسافة - ضافت أم اتسعت - بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هى الشئ . وهى من شأن الممثل . والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددها . قد يؤدى إلى تدمير هذه المسافة للتوترة . وإذا - مع التوتر المتصوب فى هذه المسافة - فقد الممثل أسباب القدرة والأصالة

لقد اعتمد يسكانور على التكنولوجيا فى حربه ضد طبيعة ستانيسلافسكى . وقال إنه ليس من الصلحة أن التحول فى الفن المسرحى كهكر قد واكب التحول للمادى التكنولوجى فى أدوات هذا الفن . وعول «النواء الأحمر» بمناسبة عرض مسرحية تولر «هوبلا» - بحر بعش - «بحر» يسكانور أنه لا يمكن أن يتم عرض مسرحى فى

لأعمال وكأنها تسجيل يوارى ويقابل رمياً الطواهر الطبيعية والاجتماعية .  
 بها مثابة تمارير صحفية . تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث  
 التي تظن معانيها مبهمه صماء . وهذا المنهج الفكري لا يختلف كثيراً عن  
 الطبيعية ، يشبه أنه أقل بدائية وسداجة

لقد سبق للبسنج أن قال في «دراما جورج هامبورج»

Hamburgische Dramaturgie - مقرة

١٩ - إنه كان من المفترض - دون مبرر منطقي - أن نجد أهداف  
 المسرح هو تحيد كبار تقوم ، ومن هنا جاء لخوا المؤلفين المسرحيين  
 للترح لكي يشهدوا منه موضوعاتهم وقال لبسنج إننا في المسرح  
 لا نتعمق ماذا فعل هذا الفرد أوداك بحسب . بل أيضاً ما يمكن أن يفعله  
 شخص ما في ظل ظروف معينة . ولبنج بذلك يردد مبدأ أرسطياً ،  
 المعروف أن أبا النقد الإغريق هو صاحب القول المشهور بأن الشعر  
 (= الإبداع الفني والدراماتيكي بصفة خاصة ) أكثر فلسفة من التاريخ .  
 وهذا كله يعني أن المؤلف الدرامي ليس هو الباعث الأوحده لأحداث  
 التاريخ . وهنا يمكن التناقص بين الشعر والتاريخ على بين الحقيقة  
 الشعرية والحقيقة التاريخية

وبناء على ما تقدم يمكن إخراج مسرح بريخت التعليمي والتسجيل  
 المباشر من حيز الفن المسرحي السليم . فهناك علامة استفهام كبيرة حول  
 ما إذا كانت الدراما التسجيلية - صدقت أم كذبت - تدخل في باب  
 الإبداع والفن . فقد قال أرسطو إن الحقيقة التاريخية لا تجد من صغرية  
 الشاعر المدع ، وإنما هو مقيد بمحاكاة هذه الحقيقة وإمكانية تحويلها إلى  
 حقيقة كلية . وبعبارة أخرى فإن ما يمكن حدوثه تاريخياً أو فعلياً  
 dynata ليس بالضرورة هو الشيء الذي يدونه لا يوجد مسرح  
 تاريخي وإن كان ذلك لا يتناق مع إمكانية استغلاله درامياً . ولكن  
 الحقيقة التاريخية في الدراما تمنح على الواقع العمل إلى عالم الكل والمثال  
 ندى لا يجب دراما إلا في أجوائه وعندما يقول بريخت  
 إن مسرحه ليس أرسطياً (eine nichtaristotelische

Dramatik) فليتنا أن نسأله : وما الدرامي الذي  
 بقي لك ، أرسطياً كان أم غير أرسطى ، إذا كان ما تقدمه باعتراك هو  
 مجرد تسجيل تاريخي مباشر ؟ ماذا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية  
 الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع - لا الأرسطى فقط - للكلمة ؟

لا يستطيع بريخت أن يغير حقيقة أن مسرحه الملحمي يعيد خلق  
 لحداث الماضي في الحاضر ، ولكن الأسلوب المباشر في تقديم هذا  
 الحادث يبدد تقنية إعادة خلق الماضي من أساسها . فحصة المسرح -  
 وهي تنتمي بطبيعة الحال إلى الحاضر - تنصهر ، دون شك ، على الماضي  
 الذي تنتمي إليه لأحداث المروية . وسيحاول المخرجون - مرة بعد  
 الأخرى - أن يتعبوا على أشد صدمات «التعريب» - الذي ستناوله  
 بالتفصيل بعد قليل - قوة لكي يشعروا رعتهم الملحة في الإيهام  
 المسرحي . وتعريب أن هذه الرغبة ستجد إشباعاً سحياً عن طريق وسيلة  
 بريخت مغفريه . أي «حدث الموارى» وهو إشباع يفرق في سحناته  
 ما بعده وسائل الإيهام اميكانيكية في المسرح الواقعي . وهذه المقاومة من  
 قبل الجمهور لا تقضي بالضرورة على الملحة ، ولكنها قد تصيب إليها  
 جاذبية خاصة وسحراً مثيراً . وهذا ما يجعل بريخت في أواخر حياته يحيل

إلى «الملحة» في الفن : ويسحر من أيده مسرحيه - يعينه أو غير  
 عليه - تحاول الاستعانة عن عصر التسمية والملحة . وعمل مونه عمدة  
 وحيرة بدى بريخت وكأنه على أتم استعداد للتحلل عن فكرة الملحة في  
 المسرح نهائياً على أساس أنها بلا جدوى كما سبق أن أفض

في البداية فصل بريخت أن يتجاهل حقيقة أنه حتى في المسرح  
 التقليدي لا يسلو المخرج معه صفة دمه وبهاته للإيهام المسرحي و  
 ذلك لا يحدث إلا على مرات متعظمه . وصار هذا الإيهام يتقطع بشكل  
 بالسنة لمريحت النسب الرئيسي والجمهورى ليعود من المسرح التقليدي  
 وواح بدعوا لإزالة هذا العصر نهائياً ولم يصبح تماماً في ذلك . الاندماج  
 والإيهام بالسنة لمريحت عصران سامان أو مختلفان يفقدان الإنسان -  
 وهو مخلوق عقلاني بطبعه - كل قدراته النقدية ويعيان على الرؤبة  
 بإشاعة جو ضبابي أشبه بحر الأحلام المتدفع . أما المسرح الملحمي  
 المبرمج كما يرمي صاحبه فهو يتجاوز بصفة كاملة مع التقنية مسرحية  
 والماركسية ويحفظ للإنسان وعيه وبروده واستعداداته للنقد بل وبشطة  
 ذهنياً . أما لماذا لا يقوم مثل هذا التشبيه الداعي إلا على أساس  
 ماركسية ؟ هذا ما يتبرر الخذل والتساؤل

### ٣ - التعريب ... معناه ومصادره

لم نك إذن ظاهرة للملحة في المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً  
 في أيام بريخت ، فهي وثيقة الصلة وعريقة بالنسب بأقدم أشكال المسرح  
 عند الإغريق والرومان ، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على  
 الطقوس الكنسية . أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح  
 الإليزابيثي<sup>(٢١)</sup> بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة  
 وسرى أن بريخت اتخذ من المسرح الآسيوي في الصين واليابان نموذجاً  
 لشرح أصول التعريب

ولقد رادف بريخت بين «التعريب» Verfreumdung  
 والتلحيم Episierung وكأشها لفظان متطابقان تماماً . ويصف  
 بريخت الملحة في مسرحه بامتداد العمل zeigen بمعنى يشير إلى  
 أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة المدرس وهو يشرح شيئاً ما عن  
 السورة ، هكذا يعمل الممثل الملحمي في إطار الاستراتيجية العامة المسماة  
 «التعريب» . ويستخدم بريخت لفظ التعريب بالصورة التي أوردناها تو  
 أو كما على Verfremdungseffekt واختصاراً  
 Effekt - ٧ - . وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها

بريخت بنفسه على «الزؤوس المدورة والزؤوس المدية» في عام ١٩٣٦  
 ومن المدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد  
 الألفاظ التالية estrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية .

dépaysement, étrangeté, distanciation

والسب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت هو  
 أن أباها لا ينقل المعنى المطلوب بدقة . فمن أين جاء بريخت بهذه الكلمة  
 الألمانية التي معناها غمناً ؟

ويرى بعض الدارسين أن «تعريب البريختي»  
 (Verfremdung alienation) ذو علاقة

متينة بالاعتزاب الهيجل *Entfremdung estrangement*

الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألماني. والاعتزاب الهيجل يعنى - بصفة مبثثة وعامة - علم الانسجام الذى يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو في حالته الراحة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي انصاعطة من جهة أخرى . وعلى يد ماركس أصبح الاعتزاب يعنى حالة الانحدار ، ودوام الاسيار وتزايد الظلم الذى يجرى بالوجود الانساني إلى المحضض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التي يديرها ويبيع عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي . عندئذ يصبح الإنسان نفسه - عند ماركس - سلعة تباع وتشترى ، فلا يستطيع حتى التحكم في نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأي القائل بأن التعريب البريختي صورة من صور الاعتزاب الهيجل للماركس ، أو على الأقل سبحة من نتائجه ، أو وسيلة للتعبير عنه . ومن ثم فالتعريب البريختي وفق هذا الرأي يهدف إلى التغلب على الاعتزاب في الحياة البشرية (١٥)

يعنى الاعتزاب في فلسفة هيجل انزاع كل فرد عن المجموع ، أو سلاح جبر عن الكل ، أى الروح الكونية التي تشمل كل شيء . وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أى الكونية ، ويعزب عندما ينهد من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية ديبالكتيكية متصلة ، هناك دوماً الكل المتحد في ذاته الذي يتفكك على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحدة هذه هي صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التي هي الهدف النهائي والغاية القصوى لتاريخ . وعندما تتزعج الروح فرديتها كاملة ، أي عندما تفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، ونهى كيانها ، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله . ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطيبته في آن واحد . وهو هدف يتحقق في كل لحظة ، لأنه لا يصل قط إلى حد الكمال النهائي ، مع أنه دائم المسمى إليه . ويطبق هيجل ذلك على مجال الفكر فيقول بأن افترض أن أي شيء في الوجود هو كما يصادفنا إنما بعد ضرباً من حذاع النفس . وهذا يعنى أن الأشياء ليست في حقيقتها كما نراها ولا يمكن أن نعرف أي شيء إلا إذا عزناه أو عزناه *entfremdet* من بقية الأشياء ، فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه وبذا يصبح هدف التفكير التحليلي الأول هو هدم الشكل الظاهري الذي يبدو لنا فيه الشيء على أنه معروف لنا (das Aufheben der Form ihres Bekenntseins)

فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلي على عناصر متعزلة عن بعضها البعض ، ومبعثرة هنا وهناك . وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون لمفكر التحليل قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ، لأن ما كان يبدو معروفاً لنا قد عزب عن هذا الانطباع الذي نحققه ، فقد تم الوصول إلى مرحلة «الشيء الأول» . وبعد هذا تبدأ عملية «الشيء الثاني» ، التمسك بعملية التعرف للكمال . أي لا بد من «شيء ثالث» . وفي هذه النقطة يقترب بريخت من هيجل اقتراباً شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيجلي نفسه *Entfremdung* بدلاً من

اللفظ البريختي المعتاد *Verfremdung* في إحدى ملاحظاته

في عام ١٩٣٦ حيث يقول : « Die Darstellung setzte die Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung prozess aus ) إن العرض المسرحي يسلك الموضوعات والأحداث في عملية تعريب ) ويعنى بريخت فيقول : « لقد كان التعريب ضرورياً لكي يحدث الفهم ، بحيث تكون الأشياء بديوية (selbstverständlichen) فإن هذا لا يعنى سوى أن محاولة الفهم قد توفقت » . وهذه مقولة هيجلية واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المميزة *Verfremdung* ليست متطابقة تماماً مع اللفظة الهيجلية *Entfremdung* وبعبارة أخرى فإن التعريب البريختي لا يقتصر على الخطوة الأولى من عملية «شيء إلى شيء» عند هيجل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أي الشيء الأول والثاني ، بحيث يمكن أن نقول إن التعريب البريختي هو تعريب للاعتزاب الهيجل (Verfremdung der Entfremdung)

وهكذا يدعونا بريخت إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتي نقد بريخت للمسرح التقليدي القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازي الذي رأى الحقيقة وسلم بها كما هي وحدة متأسكة دون أن يفتن . فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذي دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات . حقاً إن بريخت يأخذ بيد متفرجه من حالة اللاوعي المفترضة ليفردهم في انجاء هيجل ماركس نحو رؤية حقيقية ، بعد اكتشافها

ولفظه *Entfremdung* ترد عند ماركس بمعنى قريب من معناها عند هيجل فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث لهروم أو المسلب أو المتزب عن الطيبة البشرية التي ينبغي أن تكون - أو من المفروض أن تكون - من خواصه المميزة . والإنسان عند ماركس يرداد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل للإنسيته التي هي من حقه ، أو التي كانت في سالف الزمان من حقه غير المشدع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً في الاعتزاب ازدادت قوة الدفع المعاكس . فالإنسان عند ماركس لا يحقق كماله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى ماركس في البروليتاريا المظهر الكامل للملموس للإنسان المتزب أو المتزب عن ذاته ، فالبروليتاريا تمثل فقدان الكمال للإنسية ، ولا يمكن إعادة البناء إلى مجاريها إلا بالبحث الكامل للإنسان المعقود ، تماماً كما بحث المسيح بعد صلبه وموته موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة فتجلدت به الحياة . ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسي ، بل إن شبح ماركس ماثل في فكر بريخت بصيغة مستمرة . فرى هذا المؤلف الأثافي يريد من التوفر في موقف ما يهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث في «أوروبا بثلاثة قروش» على سبيل المثال ، إذ أعاد تصوير ما أعجبت به البرجوازية على نحو تعريبي . ذلك أن التعريب يعنى - فيما يعنى ، وكما أوردنا - إعادة تصوير موقف ما معتاد أو مأثور عن قرب وتركيز شديد لكي تصبح الغاية فيه ملموسة . ومن ثم يصح ميسوراً ومقبولاً الاقتراح بمرص الحل للماركسي (١٦) ثم لقد قصد بريخت أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التعريب ، ولكن التجربة التطبيقية على أية



حاج م. نغفور كل الآمال والأحلام النظرية

هدف التعريب ليركبي إيد هو دفع التفرج للظفر من جديد إلى الألب، مصره وحصة واحدة دون أن يشي من ذلك البدييات أو سميات. ومن معنى التعريب أن يحول المسرح إلى معاداة ما يشاهد على المسرح. بل بالعكس. معنى التعريب إلى نفس الاشياء وإعادة ترتيب المواقع. به معنى ما كان قد أشار إليه شيلي من قبل وهو يتحدث عن شعره. ما أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة. أو ما قال به شوبنهاور من أن الفن هو ما ينبغي أن يقدم الأشياء المألوفة والمعنونة في صورة واضح ولكنه غير مألف.

وفي حوالي عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ شكك بعض نقاد ألمان الشرقية في واقعية برمخت لأشركية. ويوحوا بحمة الشكلية الخطيرة.

وبعد كيف يكون ومع من يقدم أساساً يعيشون في أماكن لا وجود لها على خريطة جغرافية. ويستمر إلى سلالات غير معروفة؟ وفيه واقعية في أن يستحوط بشأن ميت على المسرح. أو عندما يقضي الآلة اسودبون بينهم مع عاهرة؟ هذا ما قبل عن برمخت على الرغم من أنه كان قد انتقد شككية في صنف وصورة. وعداها محاولة رجعية لبث الحياة في جسد الأفكار البورجوازية البالية. لقد أدان برمخت الشكلية صمغاً ولكنه في الواقع لم يكن ضد التجديدات الفنية في الشكل. فعندما هوجم المثال «إرنست بارلاث» بنهمة الشكلية والرجعية عام ١٩٥٢ دافع عنه برمخت - في قوة وقال إن كل أعماله في المسرحية تحمل طابع لواقعية. ثم قال إن النقد المزد لا يمكن أن يؤدي إلى من واقعي وكتب قصيدتين ينتقد فيها لجان الرقابة المشولة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفق معيار «التزام» الممارسين بهذه الفنون بالسياسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب (Kultur politik).

ثم كتب مقالاً طويلاً مجلة لألمانيا الجديدة Neues Deutschland قال فيه إن التجميل والتجويد

في السطح أو المظهر هما من ألد أعداء الحداثة والمصنوع السياسي الجيد عن السواء. معجبة الشعب العامل وكماح الطبقة الكادحة موضوع يصبح لكل الفنون. ومع ذلك فإن الإصرار على «المحصى» من قبل لجان الرقابة هو عند برمخت أمر لا علاقة له بالفن. ينبغي أن يسعى الفن إلى فهم أوسع، ويجب على المجتمع أن يزيد من رفته الوعى بتطوير التعليم العام. لابد من إشباع رغبات الناس، على أن يحارب فيهم الميل إلى التماهة. وكل ذلك يعني أن الواقعية بالنسبة لبرمخت مبدأ عظيم وشمولي. وأسلوب شخصي، ووجهة نظر فردية لاستأنف مع الاشتراكية بل تحديها. والحملة على الشكلية الفارغة ليست في رأيه مجرد عمل سياسي بل تحمل مضموماً فكرياً، فهي جزء من كماح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية. وهكذا يحدو برمخت الحلول الزائفة في الفن التقليدي بحارته للحلول الاجتماعية الزائفة على أرض الواقع المعيش. فالترتيب في كلتا الحالتين - في رأيه - ليس ناجماً عن أخطاء جمالية

هذه الشكلية الزائفة التي يكتب عنها برمخت ناقداً كانت ماثار سطح السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام ١٩٣٤. ولكن الشكلية - كما مرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة - لم تلق بعد التعريف الجامع المانع. (٢٧)

يبد أنها على أية حال تعني بالنسبة لبرمخت المسمى نحو الخيال الشكلي عن حساب المصنوع. أما «ألفريد وذاثوف» (١٨٩٦ - ١٩٤٨) سكرتير اللجة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي والمشرع على الأيديولوجيا والثقافة في عام ١٩٣٤. فقد فهم الشكلية على أنها الخروج على حريات القرن التاسع عشر. وصفاً هذا المفهوم عكس ما بعد برمخت نفسه من اشكاليين وفي ذلك ما يبرز هجوم أكثر انتقاداً مركبه عليه. ومعنى به «جورج لوكاش» في المعروف أن برمخت شرع في سطر فكرة لتعريب على نحو منظم بعيد ريارته لروسيا في عام ١٩٣٥. حيث كان «فيكتور شيكلوفسكي» (١٨٩٣ - ) قد طرح فكرته عن الوسنة الأدبية التي بها يمكن أن يتحول الشيء المألوف عرساً. أو أسلوب الإبعاد والفرق، أي اغتراب ما هو معتاد لكي يقدمه بصورة جديدة.

Priem Ostraneniya

شكلوفسكي أن الحديث غير المباشر Oblique هو الذي يحدث التعريب. وهذا المعنى يقربنا من التعريب البرمختي كثيراً.

والآن نستطيع أن نذهب إلى رأي بعض الدارسين في أن لفظ التعريب البرمختي يعود إلى هذا المصطلح الروسي الشكلي الذي لا ريب في أنه كان قد طرقت مسامع برمخت في أثناء ريارته الروسية المشار إليها سابقاً في عام ١٩٣٥. وعلى أية حال لم يوسكو. وفي أثناء هذه الزيارة نفسها،

شاهد برمخت للممثل الصيني ماي لان فانج Mei lan Fang

وهو يمثل دوره بلون ماكياج ولبون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة. وفهم برمخت من ذلك أنه أمام ممثل يلف عن مبدعة من الأحداث الدرامية التي يشخصها. بل يعتمد أن يره الناس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الأسلوب الصيني للتمثيل وجد برمخت مبعده، ورأى فيه أساساً صالحاً لمسرحه المحصى المشهود. وبعد عودته من موسكو وصف برمخت تفصيلاً أسلوب ماي لان فانج في أول مقالته عن التعريب، حيث أوضح أنه ينبغي على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لو كان يقف على حشبة المسرح محمض البصوفة ليصف لهم حادثة ما. وعيه أن يتذكر دائماً رمود فعله الأولى عن الشخصية التي يمثلها، وأن يظل يقدم الحادثة من وجهة نظر عليه كحدث أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية، ومن ثم عليه أن يقدم للمسرح وجهة نظره الشخصية، وأن يعامل القصة التي يمثلها لا على أنها إنسانية عامة وعائلة بل بوصفها حادثة تاريخية فردية. وقعت وانصرفت وانتهى أمرها. وصورة القول على الممثل أن يفعل ما يفعله الممثل الصيني، أي أن يقف في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذي يؤديه. وأن يحتفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود. ويصده عن محاولة الدخول حتى لا يمتد وجهه أو يستغرق في الأحداث وشخصيات ومواضيع هذا الممثل الذي يريده برمخت لتجميع بين معاني مصطلح شكلوفسكي الشكلي وطريقة التمثيل الصينية كما رأها برمخت في موسكو.

وكان شكلوفسكي قد اقترح في عام ١٩١٧ وسيلة لتعريب الصورة التي سبق أن ألها إليها في مقال له بعنوان «الفن كحيلة بارعة». وذلك لكي يوضح تحول المفهوم العادي والمألوف وحقاً لأبوماتسكي إلى مفهوم حاصر له تأثير شاعري ورؤية إبداعية. ولقد طبع هذا المقال عدة مرات، ونشر في كتاب شكلوفسكي «في نظرية المسرح» الذي نشر في

موسكو في عام ١٩٢٥ ولا يزال يعد أحد المراجع الرئيسية في المدرسة الشكلية الروسية. ويمكن القول إنه حتى في السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية في روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التعريب الشكلي كما شرحه شكولوفسكي قد احتسب أو سى وهو تعريب يبدل على عملية جارية صرف، كذلك التي تحدث عنها شلي. والتي أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومهم شومينور وإليوت. ولكن بريخت كمادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو، وكأنها من ابتداعه. ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً، فقد تزع عنها رداء لرومانسية الجالية، وحققها على المجتمع الإنساني كافة.

وعلى أية حال لا قبل ديميتز نظرية الاشتقاق الروسى لكلمة «التعريب» البريختية، ويقول إن بريخت قبل زيارته لروسيا عام ١٩٢٥ وفي ملاحظاته على «أوبرا بلالة قروش» في عام ١٩٢٩ و«الرجل هو الرجل» في عام ١٩٣١، استخدم الصفة *befremdlich* بمعنى «غريب» أو «مغرب»، والاسم *Fremdbelt* بمعنى «الغربة» أو «الافتراق»، وذلك لكي يصف أسلوبه المسرحي الجديد. وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماحه للمصطلح الشكلي هو تدعيم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإلهام أو يكون مصدر الاشتقاق. ويشير ديميتز إلى أنه في عام ١٩٤٠ كان الناقد السويسري الألماني برايشجر J. J. Breitinger قد دعا إلى ضرورة أن يحى الشاعر الخفيفة في قناع غريب كل الغريبة، وشفاف كل الشفافية *(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)*.

وبخلاصة آراء ديميتز أن كلمة التعريب البريختية لها سواق في أرضية الثقافة الأدبية نفسها، ولم تك هناك حاجة لاستيرادها من الخارج (٢٨).

وهناك من يربط مسرحيات بريخت للمحمية بتمثيلات «هاس راكس» (١٤٩٤ - ١٥٧٦) الكرمالية، المسماة «تجليات أوجاد الرقاد» *Fastnachtsplele* التي تجمع بين عبادات الربيع والخصوبة الوثنية من جهة. وأعياد المديانة المسيحية من جهة أخرى، وكانت تقام في أعياد يتم فيها تقديم لوحات حية فوق العربات. وربما نشأت التمثيلات الكرمالية الأولى من تعديل وتبديل في دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائلين بها أنفسهم وفيماهم شرح مايمرضون، على نحو ما يحدث في المسرح الملحمي الحديث. أصف إلى ذلك أن الليل لتجليل الفلمس عد بريخت يربطه برجال عصر التنوير. وفي مقدمتهم سويت و فورتير و هونسكيو. أما العلاقة بين بريخت و سلفه الألماني لعصم ليسج فلا تحتاج إلى توضيح. ويقولنا بريخت - كما فعل رواد عصر التنوير - في مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو المعاد اكتشافه، مثل الهند والصين و موريا واليابان.. الخ. وفي مثل هذه المناطق تكون لفكرة العسبة للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً في التحرر من قيود المؤلف المعتاد، ولست رداء «الأمثلة الشعبية». وهذه كلها طرائق سبق إليها - كما نسلنا - رواد عصر التنوير في المسرح وفي غير المسرح. وإذا كان بريخت يطلق على مسرحه الملحمي صفة «مسرح عصر العلم» فإن هذه التسمية نفسها تذكرنا بعصر التنوير. وفي كثير من النقاط نجد بريخت يظن في نظريته للمحمية من كتاب ليسج «قولمانتورج

هاينورج»، وكذا من الرسائل المتبدلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والملاحم، وجدير بالذكر هنا أن مجلة سائبة سألت بريخت ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً (٢٩) فيه فأجاب «الإنجيل... لا تصحك!». والإنجيل هنا يعني ترجمة «دوتس لوتر الألمانية له في إبان عصر التنوير الذي نتحدث عنه.

يقول بريخت من جهة أخرى إنه لا يعرف الكثير عن المسرح الياباني، باستثناء عدد من الصور التي التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية، وباستثناء عدد من الأخبار التي تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثني عشرة ساعة، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التي تصور الفيرة، في حين ترفع الأخضر منها قبل المشاهد التي تصور العصب للفاجي». ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التي يشربون فيها الشاي ويدخنون، ويؤكد أن هذا المسرح بشكله بالنسبة إليه نموذجاً لها. ويحيل بريخت بطبعه إلى النظام والساعة، وهذا ما قاده إلى للاركية من جهة، وإلى حضارة اليابان (الساموراي) من جهة أخرى. فأوبرا «الذي قال نعم» والذي قال لا»، تقوم على أساس من مسرحية النمو *No* اليابانية بعنوان «تانيكو» (*Taniko*) بترجمة آرثر والي *Arthur Waley*. أما أهم مسرحياته التسمية «الإجراءات المتخذة» فهي أيضاً من أصل ياباني. كما أن ترجمات ولى للشعر الصيني قد أحدثت تأثيراً كبيراً في بريخت الشاعر والمؤلف المسرحي، بل والنظر أيضاً، إذ عارض بعض الأشعار الصينية في قصائده، وراح في إحداها يقص حليماً رأى نفسه في اثائه في عالم الموتى بصحبة بونشوى *Po Chui* ونوهر *Tu Fu* ودنقى وهورنير وشكبير ويوريلينس وأوجيدوس.

وفي عام ١٩٢٧ كان بول كلوديل *Paul Claudel* قد غادر طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسي هناك لمدة ستة سنوات. وسأله ريبهاردت أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فيلمياً يمكن أن يعرض بمصاحبة موسيق ريتشارد شتراوس. وهكذا ولدت فكرة «أوبرا المشهورة» «كريستوف كولومب» (*Christophe Colomb*) وحين رفضها ريبهاردت نسلها ووضع لها الموسيقى صديق كلوديل ومعاونه المنتظم داريوس ميلو *Darius Milhaud*، ونشرت في عام ١٩٢٩، وعرضت لأول مرة في أوبرا برلين في عام ١٩٣٠. ويقول كلوديل في المقدمة إن هذه الأوبرا تبدو كأنها كتاب يفتح امره لكي يحكي الفتوى للجمهور الذي من خلال الحوقة يحاور الممثلين الحقيقيين للفصة. فالحوقة تربط نفسها بهؤلاء المثلين ومشاعرهم، هي تؤيدهم بنصائحهم. وتقرب هذه الأوبرا من القداس الكنسى لدى بشرى في الجمهور بلا توقف. وهنا تشابه واضح مع مسرحيات النمو اليابانية، حيث المثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور، وحيث الحوقة تقطع الأحداث لتعلق عليها، كما نتحدث إلى الجمهور ونسب عنه على منصة العرض. وهذه الحوقة اليابانية تذكرنا بالحوقة الإغريقية، لأنها - مثلها - تتمتع بموقف متميز، هي من صفة الخياصة ما يجعل لكلامها قتل التجرد والموضوعية. ومن ثم ترد على ناسها مثل الأخلاقية والأحكام العامة التي يريدونها للوقوف. وهذه المسرحيات اليابانية المولودة في لحصان المديانة البوذية طبت محتفظة بلون الطفرس

## فناع البرهجة

يؤرخوا الأحداث والأشياء ، أى أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب في إطار تاريخي مناسب . وهذا المنهج التاريخي (Historicism) في تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تعبير آخر عن مفهوم التعريب البرهجي . ومن الملاحظ أن برهجت لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والمُشاهد ، حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس يشاهد كيف يؤدونه . وبأحياناً لو أدى دوره أحد ممثلي الكوميديا ، فسيتمتع برهجت الممثل البرهجي أن يكون مشاهداً ناقدًا وساحراً ، أى ممثلاً فاسحاً في المسرح الملحمي .

وفي رأى برهجت أن التعريب ظاهرة حياتية تمارسها يومياً دون أن ندري . فالتعريب يعي الإنسان مختلف الظواهر ، ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يفهموها ، متجاً نفس الوسيلة . ويستخدم التعريب كأداة للتعليم في المحاضرات والمؤتمرات . إنه في بساطة - الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المألوف أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فيستدعي الانتباه الآن . ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد . وبشيء أيديى يبدو بفصل التعريب عامساً وشاحاً إلى الشرح والتوضيح ، ولكنه بفصل التعريب أعبأ يصبح مفهوماً على نحو أوضح . إذ يتم استيعابه من جوابه كافة ، بعد أن ألقى الضوء على بعض جوانب الخفية أو للهمة . وبعبارة أخرى نحن نبد التصور الشائع الذي يرمي أن هذا الشيء أو ذلك لا يحتاج إلى إيضاح . وبدلت بجمعه يظهر وكأنه عربد ومثير ، ومن ثم نكسب انبه الآخرين . وهذا السبب كثير ما يبدأ أحاديثنا بأسلوب تعريبي فنقول مثلاً : « هل نظرت يوماً بأشبه إلى ساعتك ؟ » ، أو « هل سرت يوماً ما على قديمك ؟ » ، أو « هل مضمت الطعام ذات مرة بأسنانك ؟ » . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والدينية يعي أننا نريد القول إنها في هذه المرة تظهر أمامنا على نحو غير مألف . أى أننا بذكرها والسؤال عنها نرعى إلى معنى خاص يسمى الانتماء إليه . أليس هذا هو الأسلوب المنبع في فاعات مدرسي والمساعد والكائنات والمؤتمرات ونحوها ؟ على أن التعريب يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ، ويهدف هذا التصاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أى إلى نقي النقي . فتكليس المموض أو تكويبه أكون فوق أكرام يسهل عملية إزالته ذهنة واحدة يحل محله الوصوح التام للمصحب بالذهنة والانتباه . ويمكن أن يحدث لتعريب أعبأ بتقديم صورة استثنائية شادة للشيء على أنها هي المموض الذي تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتعريب ، تتمثل في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون ناقصاً له كماً . وهذا السبب يتكرر في أحاديثنا دائماً عبارات مثل « إنني لا أعنى كذا .. بل .. » ، و « إنني لم أخرج .. بل خرجت حرراً بالقاء » ، وهكذا .

ولا يعوتنا أن التعريب البرهجي لا يرفض التفحص والاندماج رفضاً باتاً ، فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستلزمها الإنسان العادي وهو يقلد إنساناً آخر أو يحكي حادثة رآها أو طرفة شاهدها ويمثلها لنا فهو يقلد بعض الحركات المصحكة لهذا الفرد أو ذاك . ومثل هذا الإنسان العادي لا يفرص على من يشاهدونه أى نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يتفحص الشخصية التي يقلدها ويتدمج فيها إلى حد ما ، لكي

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكيها أن يربط بموهبة الخلاقة بين هذا اللون والانتباه المير لعصره ، أى كسر الإيهام المسرحي . والمدير المذكر أن أوبرا « كريسوف كولومب » قد عرضت بمصاحبة شرائط سينمائية وعناوين جانبية . وباستخدام جهاز انعصر (البروجيكتور) . ويقال إن أحد المخرجين في ليلة الافتتاح صاح باسم « ويسكاتور » . بيد كرن بالمرح الملحمي . ولقد واكب هذا العرض بواكير مسرحيات برهجت التسمية للحمية . ولكننا نجد في مسرحية « الاستثناء والقاعدة » المتخوة يعود ليحاكي الخط الياباني الذي تحدث عنه

وبدأنا من قبل قد أشرنا إلى أن الهجوم الراديكالي على الإيهام المسرحي لم يأت من إيطاليا الفاشية . حيث كان بيراندللو قد شرع في عملية تشريع للممثل المسرحي نفسه . فإنا نعود هنا إلى تلك المرحلة . هذا الهجوم البراندلي قد عرفنا سابقاً في بيان مطلع شب برهجت . في عام ١٩٢٤ قدم المخرج الألماني ريباردت - أستاذ برهجت ومثله الأعلى - مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » المكتوبة في عام ١٩٢١ . وفي عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات براندلية بترجمات ألمانية ، وأخرج إحداها بيرنولد فيرسل (Bertold Viertel) وكانت بدور البطولة في مسرحية

هيبوبو هيجل - روعة برهجت . في بعد . ثم قام بيراندللو نفسه مع فرقة « تياترو روما للفن » بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالي . وهناك من يقول بأن برهجت هو تطوير ماركسي لبيراندللو . في مسرح الأخير يقفز الممثل خارج دورته ككثيراً ما يتطلب المسرح البراندلي ممثلاً لا يكون بالسليقة ممثلاً ، بل ينبغي عليه أن يكون قادر على أن يحلل في برود شديد مشاعره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التي يمثلها من الداخل ، وفي هذه الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً

ويم التدريب على أسلوب التعريب في التمثيل عند برهجت بوسائل ثلاث : أولاً الحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، وثانيها نقل الأحداث بأمر من المصاحي لا المصارع . والثالثة قراءة النور حياً إلى جنب مع التعليقات والملاحظات للمصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلي في العرض المسرحي . فالوسيلتان الأولى والثانية ممدون للممثل بمكانية أن يراعي مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلولة بيه وبين الاندماج في الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن يجعل الممثل يشار عملية نقدية تستلزم دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان برهجت يسمح للممثلين في أثناء التعريبات بالتصير من ملاحظاتهم الخاصة . على أن يعمل ممثلون هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم ينعش بها الممثل . أما الأداء بالزمن المصاحي فيجعل الممثل يلتفت بذنه إلى أصعب دالماً غيراهي ماسبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذي عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على ميمدة من الأحداث والمواقف التي وقعت . وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها . التمثيل عند برهجت إذن يعي سرد الحكاية المسرحية . ومحصلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ، أى أن المشاهد كالممثل . يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على ميمدة مما يشهد ، أى من الحكايات المؤرخة أمامه على حشة المسرح . ذلك أنه إذ كان التطور والتقدم ، أى التعبير المستمر ، هو سمعة للحياة العامة ، وحية عصرنا خاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن

ينمكن من استيعاب سلوكها

ولعلنا الآن أكثر استعداداً لفهم وظيفة الرواية في المسرح العالمي بصفة عامة ، ومسرح بريخت بصفة خاصة . فهما الرئيسة هي أحداث التعريب . ففي مسرحية وايلدر «مدبنا» ، يقوم الراوي بثلاث وظائف ، أولاً أنه مدير المسرح ، فهو يخاطب الممثلين والجمهور ، وثانياً أنه يشترك في أحداث المسرحية الداخلية ، أما الوظيفة الثالثة - وهي الرئيسة - فهي أنه يربط - بوصفه الراوي - بين الأحداث ويسد الثغرات . وفي مسرحية ليبسي ويليامز بعنوان «مجموعة الوحوش الزجاجية» ، يخاطب الراوي جمهور المتفرجين قائلاً : «أنا الراوي في مسرحية التي سأقوم أيضاً بدور آخر فيها» (٢٠) . في الواقع إذن أن الراوي في مسرحية وايلدر وليبسي ويليامز يلعب دور همزة الوصل

الدرامية بين الحشبة والصالة ، ويحمل للجمهور صفة المشارك في العرض المسرحي ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لا يستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ، مجدهم عندهم مجرد فرصة مناسبة لإظهار المهارة في استخدام حيلة مسرحية معينة . أما بريخت فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب الممثلين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب بريخت للقضاء على الاندماج العاطفي حذله الناس وتدعوا مع بعض شخصيات مسرحه التي ألهمها وأخرجها بنفسه وأشرف على إخراجها وقدمتها فرقة الشهيرة «برلينر إنسامبل» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «الأم شجاعة» ، غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل ترمع شره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرستقراطي ولتعريب البريخي

## • هوامش

(١١) راجع د. أحمد حنان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير دراسة في مقومات الكتابة الدرامية بين العصر الإليزابيثي» ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد الثاني عام ١٩٨١ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) ص ٣

(١٢) J. L. Styan: Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press 1975, pp. 182 ff.

(١٣) Ernst Schomacher: Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.

(١٤) أنظر كتابنا للفرق إلى في حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومابليها

(١٥) Nostra Pretenses (Paris 1938), P. 19.

(١٦) Hothmann, Op. cit., p. 118.

(٢٠) تعد مسرحية «الرعالي» المذكورة عبد العزيز حمودة (مكتبة الأمل لمصرية ١٩٨١) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التي لجمع بين الكثير من الاتجاهات والوسائل الجديدة لكسر الإيحاء المسرحي ، فيها نجد الملاحع اليربديج جنب إلى جنب مع السمات البريخية لمسرحيا ، بالإضافة إلى التأثير الإليزابيثي وسمات المسرح الأمريكي المعاصر . هذا وقد حرص عليه المد العالم للفنون للمسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بنجاح وإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم . ولرخص أن للزبد يحاول متعة من الاستمتاع في القوم المسرحي دون جدوى

(٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التي بين أيدينا بعد هذا بعنوان «بريخت بين التطهير لأرستقراطي والتعريب الشعبي» ، نقارن فيه بين «للحمه» و «الزاجيديا»

(٢٢) Oscar Blüdh: Contemporary Theater and Aesthetic Distance, pp. 39-65, esp. p. 75 n. 33 in B.C.C.E.

(٢٣) Siegfried Malschinger, Theater der Gegenwart, Frankfurt-M. Hamburg 1956, pp. 163 f.

(٢٤) وسنذكر بالآثار أن جان بول سارتر يربط بين بريخت والراجيديا العرسية الكلاسيكية في المقال التالي

Jean Paul Sartre, «Brecht et les Clandestins», World Theater VII (1938), pp. 11-14.

(٢٥) Hothmann, op. cit., p. 109

(٢٦) Ronald Gray: Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977 pp. 74-78.

(٢٧) أنظر المذكور محمد خورش أحمد ، «الشكلية» ، ماذا يبقى فيها ؟؟ مجلة «فنون» ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثاني (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ - ١٦٧

(٢٨) Demetz, op. cit., p. 30.

(٢٩) أنظر د. عبد القادر منكوي : المسرح العالمي ، دار المعارف (كتاب ١٠) القاهرة ١٩٧٧ . راجع أيضاً د. منى سعد أيمن : «الانقلاب في المسرح المعاصر من خلال مسرح يوتوك بويشت» ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٨) ص ١١٧ - ١٢٤ وقارن

Paul Merchant; The Epic (The Critical Idiom 17), Methuen and Co. Ltd. 1971, reprint 1977, Pansin esp. pp. 71 ff.

(٣٠) وهذا ماكملة جيريل في مسرحية «الرعالي» المذكورة عبد العزيز حمودة ، «نشار إلى في حاشية رقم ٢٠

(١) «Brecht: On Theatre, the Development of an Aesthetic» edited and translated by John Willett, 1964 and Wang-New York, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing (1977), p. 233.

هذا وفي حالة عدم إشارتنا إلى هذه الحاشية فإن ذلك يعني أننا اعتمدنا على الكتاب التالي : «بريخت بريخت : نظرية المسرح العالمي» ، ترجمة د. جميل نصيف مشهورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة الكتب المترجمة ١٦١ - بغداد ١٩٧٣

(٢) Hans Egge Hothmann, «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht, A Collection of Critical Essays» ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. U. S. A 1962.

هذا ، وسنشر في آخره في مقاله هذه المجموعة من الدراسات المهمة المختصراً كما يلي : -

B. C. C. E.

(٣) John Willett: Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects, Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff.

(٤) Eric Bentley; «On Brecht's» «In the Swamp» «A Man's A Man», And «Saint Joan of the Stockyard», pp. 51-58 in B. C. C. E.

(٥) Peter Demetz; Introduction, P. 15 in B. C. C. E.

(٦) Heinz Politzer; «How Epic is Bertold Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama. Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William. Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971.

(٧) Edward Bullough; «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.

(٨) من ارتباط نشأة الدراما بالأنساب الرياضية وفكرة المباريات أنظر د. أحمد حنان : «المثابة والبلد الدرامية في فورتا العامة على ضوء معطيات المسرح الإغريقي» ، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣ - ٥٣

(٩) قارن د. أحمد حنان «شوق» بين الحظية الكلاسيكية والساعة الرقشبة في مسرحية لير «علاء» الشعر القاهرة عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٦٢ - ٧٧

(١٠) S. L. Beckett; Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1944, passim.

(١١) أنظر د. أحمد حنان : المصادر الكلاسيكية لمسرح يوتوك الحكيم . دراسة مقارنة الحية المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومابليها .

(١٢) Anne Richter; Shakespeare and the idea of the play, London 1962, pp. 32-55.

(١٣) نبالح موضوع كليوباترا في التاريخ والمسرح بشيء من التعميل في كتاب بعنوان «كليوباترا وأطربوس» دراسة في من يونانوسوس وشكسبير وشوق» وهو على وشك الصدور من «المركز العربي للبحث والنشر»

«تلك الأرض التي وعدناها ، لن يكون من نصيبنا  
أن ندخلها ، وستتركنا المنية ونحن في التيه ، ولكن لعل  
رغبنا في دخولها ، لعل إلقاء التحية عليها من بعيد هو  
خير مما يميزنا بين أبناء عصرنا ...»

ماليو أرنولد

## تجليات التفريب

# المسرح العربي



## قراءة في مسرح الله ونوس

١ - ١

الظاهرة اللاتعة في الإبداع العربي الحديث ، والمسرحى خاصة ، هي تراجع الذات الفردية  
تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات في وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول في حلة  
الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، والفئة والفئة ، حيث تتراجع العناصر  
البسيطة ، ويصبح التعدد والتشابك هما القانون . ويضحي الطموح إلى صياغة رؤية جماعية شيئاً  
ثقيلاً . ليس أكثر منه ثقلاً إلا الطموح إلى اتخاذ سميت «المعلم» لهذه الجماعة . أندائه ينتقل اللسان  
صانع الروى إلى ذوى المعلم الفيلسوف ، والملمس السياسي ، أي يضحي بديلاً من المصلح الاجتماعي  
والتي في الصورة الغائبة .

محمد بدوي

سيادة عظم إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بني أخرى ، وخاصة البنية  
الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً ثقيلاً في  
محمله ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ،  
يتم بتداخل المحقب التاريخية ، وتجاوز القيم وأنماط السلوك ، دون  
تفاعل خصيب وصحي يولد الحديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين  
القيم<sup>(١)</sup> . هذه التشكيلة نعي أن النمط السائد بخلق صيرورة تاريخية  
تعتمد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لتشيقاتها الأوروبية ، بل على  
تحقيق استهلاك هذا الرأس المال وتصريفه عن طريقين : أولهما تصريف  
مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية ومجتمع الرفاهة ويوتوبيا  
الفردوس الأرضي ، وثانيهما تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات  
إنتاجية تقنية لاجتياح إليها المجتمع ، ولا هي تطور قواه الإنتاجية . وحين  
يتطور هذا النمط من الاستهلاك ، ويتحصر في تربة المجتمع ، فإن ذلك  
معناه خلق أليات جديدة للتصريف السعي ، على محور بركر الثروة في  
أيدي أقلية اجتماعية تربط بيوتها بدورة الرأسمال في الدول الرأسمالية  
الأم

وتراجع الذات الفردية يرمي . - إذا ما استقرنا دلالاته - إلى أن ثمة  
هوماً جديدة تطل الساحة الثقافية ، منتزعة من سابقها مشروعية  
الوجود . وحين تتراجع الرومانسية للفرقة في هموم ذاتية ضعيفة ،  
ويشحب وهج الفردى والمبتاعيرين المفع ، فإن ذلك إذ يعنى سيادة هموم  
جديدة ، فهو يشير في الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هي في طريقها  
إلى الاكتمال ، وصارت تعمل عليها في بني المجتمع ومؤسساته . وبما كانا  
أن نرى في تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة ، منذ ولج هذا  
الوطن العصر ، مصطلحاً بقوى الاستعمار الغازية التي استهدفت سوقه  
الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد عرق هذا الوطن في  
صدمات كثيرة ، محاولاً أن يسجز تحرره من رقة الاستعمار ، وأن يؤكد  
هويته القومية التي اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والتي . ولكن  
اللمح الأساسي في صيرورة هذا الضمع هو تدمسه بين عامل التعبير واللا  
تعبير<sup>(٢)</sup> ، على نحو يرجح اتجاه هذا العامل الأخير ، بحيث تظل البنى  
المجتمعية تتوج شمرد عاجز ، غير قادر على التعبير الجدرى والكلل . ومن  
ها فإن (التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت ترمي إلى



إن آليه الخط الإنتاجى الرأسمالى فى دول العالم المتخلف والعالم العربى ، تتركس عبات معيار ثابت لقياس الترتيب الاجتماعى وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق توشاً اجتماعياً وثقافياً ، فتخطط الرواحه الموروثة مع معايير الإنتاج الحديث ، وتبدو الأوضاع الاجتماعية Social Status متذبذبة ومورعة بين تأثير الموضع فى منظومة الإنتاج الحديث والورث السياسى والايديولوجى الموروث من المكانة القديمة ، فتتعدد الثقافات وتتجاوز القيم دون تفاعل - فإن المصلحة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل فى هشاشة الأنساق الفكرية وتعددتها ، وضالة التأثير السياسى للأشكال المنادية بالتغيير .

ومن هنا تنجح وسائل الايدولوجية السائدة ، فى إصعاب صفة الديمقراطية على الوضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو البنى المجتمعية المتخلعة وكأنها تمتلك استمرارية تاريخية ، وعلواً مقارفا لقوانين التحول ، وتبدو الدولة وكأنها محض وسبط بين القوى وهيبة . ولذلك نظل تيارات التغيير أشبه بنهر نحى غير قادر على إحداث التغيير الجذرى .

وإذا كانت طبيعة الخط الرأسمالى العربى تمنح معيار الترتيب الاجتماعى وتقسمة ، فهي أيضاً تخلق اشتقاقاً طبقياً يمتثل فى برور شريعة طبقة تصاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأقلية المرتبطة بحركة الرأسمال القوي ، على نحو يجعل مصالح الفئات الأخرى تلتقى معها آتياً لكن التواء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المتشقة بعدد فى فترة ما بعد الاستعمار العسكرى ، الأفق الثورى لها ، ويعمل منها مجرد قوة من قوى التغيير ، لا قائدة هذا التغيير . ورغم أن قوى التغيير فى المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى المتباينة فى مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لا يعدو أن يظل فى مستوى الفرد أو إرغاصات التغيير . ويمكن للباحث فى بنى المجتمعات المتخلعة أن يربط بين تدنى قوى الإنتاج وبكرهها أحياناً ، وجمود أبية الوعى من ناحية ، وهشاشة الأنساق السياسية الطامحة إلى التغيير من ناحية أخرى . ومن هنا يبرز دور المثقف العصى بالغ الأهمية ، وهو الدور الذى يمتثل فى الارتقاء بوعى قوى التغيير إلى مستوى الوعى بالواقع وحركته ومعرفاته اندماجه ، ومن ثم مهم آليه تغييره

وإذا كان وعى الفنان العربى الحديث بواقعه قد توافقت مع وعيه بدوره فى دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جالياً ، ومن ثم منح تعقده ونشايكه نظماً يبيع تكشفه ، فإن أحد عناصر وعى هذا الفنان تكمن فى إدراك الواقع بوصفه - أولاً - تشكيلة اجتماعية ، ذات خصائص إنتاجية وطبقية خاصة لقانون التطور التاريخى ، وثانياً - بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر التى تترع نحو الانتصار على كل أشكال القهر والفسر البشريين ، وثالثاً - بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربى أن يسير للمهام التاريخية للنوط به إنجازها .

نقل إن وعى الفنان العربى المحدد بواقعه يمتثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه ببنى مترتبة لا يمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط حديثة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكبه ورحابته ، ومن ثم يضحى تبسيط هذا الواقع بوصفه فى كيفيات جالية نحو معنى التبسيط صرياً من الخلل فى الطر . وإما يضحى إدراك الواقع جالياً أمراً ممكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، للقادرة على احتوائه ، ومن ثم

الإجابة عن المضكلات التى تواجهها القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع ولذلك لن يكون هذا الفن محض تسجيل وثائق حرق لنثر معرودات الواقع المحل المتبددة ، لأن قصر «الفن الطامح لاحتواء الواقع» على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخى الفاعل القادر على صياغة وهذا يعنى العرق فى ركام حداثيات الواقع ، والولع بوصفه فى تبدده وهو حقل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع ونفوس فيه . ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المحدد على التعريض اللاهث حلف تأثير لحظى يقود الفنان إلى الولع بالسطحى دون الكامن فى الأعماق ، فيجنى - فى معوضاً وحياً عن الإحباط والعجز السياسى والاجتماعى . وفيها أرى دور الفنان حين يعى أنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وثريج محددة ، فإنه يكادح حلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة عن الواقع ، إجابة عن مضكلاته تبلور الجوهري الفاعل فيه ، وتعرض على تغييره

■ - ١

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنسانى الواعى ، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد - وفقاً لطبيعة نشأته أدواته - من أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهديه . ذلك بأن العرص المسرحى فى جانب من جوانبه احتمال طبقى ، وفى الاحتمال الطبقي يقوم الالتقاء الجسدى ، والاشتراك فى هدف التمتع ومواجهة المظلمين ، بحقق ضرب من صروب الالتقاء الإنسانى ، على نحو ينتج تفاعلاً قوياً يمكن إيجاده فى نوى من الفنون الأخرى . ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة ، فعمدوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التفرغ ، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعى والفكرى والسياسى ، بحيث يخرج المشاهد من سلبته ، ويشارك فى مناقشة مأساته ومأساة عصره ، وصولاً إلى الوعى بنفسه وطبقته وجماعته . وإذا كان التفرغ Verbruing هو تحويل المؤلف إلى شىء غريب ، يهرك الدهش ، ويعبر السؤال ، فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن بريحت يبحث عن إغراب استعظى يبر به جمهور مسرحه ، بل كان يرشح جيبه وهو يحاور تاريخ الإنسانية ونحارب الفن ، بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً فى معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر<sup>(١)</sup> . فقد فهم بريحت عالماً بصورة رديئة للعامة ، عرفه المحبون إلى درى سامقة ، واتهمه راصوه بالتبسيطية والمحاف وحشية المعامرة وبين التقديس والرهص الايديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع ايديولوجى . وفى الصراع الايديولوجى يكسب القتل غلبة مشروعية الدفاع عن النفس .

وربما يرجع «مأرق بريحت» الذى يشناه الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حزمة من توتر القلب والعقل ، وأن هذا التوتر اخلاق قد قاده إلى اتخاذ موقف الاحتج على حصار طقة ترى أن عمره ترجع فى الهابة إليها . بيد أن هذا المقال لا يطمح إلى أن يتصدى للدرس ، إلا يحار للبريختى ، لأن بريحت لا يمتثل مما لكاتبه بقدر ما يشكل «تلامذه العرب» هذا الحزم وجل ما يحاوله هذا الفنان هو أن يلج عالم واحد مهم : حديق فى بريحت دون حشية ، صجاء إبداعه متقللاً بقسفات واقعه سلباً وإيجاباً ، ولذلك لا يتحدث هذا المقال عن بريحت إلا قصصاً وفى تقديرى أن

هم «بريخت» يرتبط بهم الوصفية التاريخية التي عاش فيها فأجبرته على أن يتحاز إلى القوى التي رأى أنها هي القادرة على إنقاذ البشرية مما يتقلها ويعليها . نستمتع إليه وهو يتحدث في شعره من هذا الفترة .

إلى أنهش حقاً في أزمته مظلمة  
الكلمات البريئة علفت من اللعالي ، والحين الأملس  
بهي عدم الأحساس ، ومن يضحك  
هو من لم يصل النبا المروع إليه بعد .  
باله من زمان

يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جرمية  
لأنه يعني السكوت على هذه الحرائم<sup>(١١)</sup> .

ومن هنا ، وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود بالبوليتاريا من مستوى الشعور بالتناقض مع البورجوازية ، إلى مستوى الوعي بذاتها ودورها في التاريخ . (ولد نخل بريخت الشاعر عن الشعر ، وبريخت الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، وبريخت المثقف عن متعة الثقافة ، لكي يهب معه للعمل المباشر الأمر الحيوي ..)<sup>(١٢)</sup> عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يتمثل في اتحاد سمات المعلم لمن يتبنى همومهم ، ويراهن على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح في صيغته الأرسطية فن إيهام توسيل بمواصفاته ونقائده الخيالية الثابتة إلى تكريس الثنائيم ، وتغريب الجمهور عن همومه الحقيقية ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثوري<sup>(١٣)</sup> يعني تفويض الشكل التقليدي ، نوطته لتحرير مشاهدته وكان «التغريب» في هذا الإطار ، محص وسيلة إلى غاية . ولذلك فإنني أرى أن الإصرار على أن الإنجاز البريختي يمكن فهمه في تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولع بالدرس الشكلي ، والمخاوف بالمسرح للملحمي عن غايته ، لأن التغريب قديم في المسرح الآسيوي ، كما يعترف بريخت نفسه<sup>(١٤)</sup> ، ولم يك بالحنيد حتى في المايا إبان ظهور بريخت إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله كصورة أية قضية . ضد أية قضية أخرى من جسمها أو مناقضة لها)<sup>(١٥)</sup> .

٣ - ٩

ودون التركيز على آراء كتاب المسرح العربي الحديث ، فيما يتصل بدور المسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحتوي تعقد الواقع ونراه ، ونعمل من العرض المسرحي قناة يمر عبرها الوعي إلى لشهد ، نحاول التوقف قليلاً لدى سعد الله وروس ، الذي يبدو وعيه بالمسرح - عن المستوى النظري - حاداً للغاية ، حيث يراه حدثاً اجتماعياً في مستوى من مستوياته ، وأداة لتحرير اجتماعي في مستوى آخر . ولسوف نجد في بياناته التي نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حيلة سمر من أجل » حريراً ، قدر كبيراً من آرائه التي نتيج لنا أن نفهم كيف وعي المسرح ، طبيعة وأثراً ، وكيف وطغ هذا الوعي<sup>(١٦)</sup> .

يبدأ سعد الله ونومس بالجمهور ، فذلك في رأيه للتدخل الأساسي والصحيح لمحدث عن المسرح ، مادام الفنان غير تقليدي ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثوري يشارك في خلق الوعي ومجاورة تحوم للتمه المهددة الرخوة . إن البدء بالجمهور يبق الفنان الوقوع في مهوى

السكونية والجمود والرؤية الجبرية القاصرة لمشكلات المسرح العربي ولذلك يرى ونومس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا ، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات وما يصدر عنها من قرارات وتوصيات ، في حين يظل الجديد في هذا المسرح يبرق كومتضات متقطعة فحسب ، لا تخلق تياراً أو تتركس اتجاهها

وإذا سلمنا مع ونومس بأن المسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبي للنص ، أو النظر الجمالي في تشكيل الأدوات والوسائل الفنية وفي عناصر العرض المسرحي ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل القويعة والاعتراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعني طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها كل القضايا الجوهرية في المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذي يتوجه إليه العرض . وهذا يعني تحديد هوية الجمهور الطبقية ، وصورته الاجتماعية ، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته . وهذا يتحدد للفنان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه ، والقضايا التي تمثل هموماً حقيقية للمخرجين الذين أصبحوا في منطقة الضوء . أما ثاني هذه الأسئلة فيتجه إلى تحديد الضموم الذي ينبغي طرحه ، فبعد أن حددنا الجمهور ، ووعينا تركيبه الطبقي والثقالي والقيمي والسلوكي ، يضحى الباب مفتوحاً أمامنا ، لكي نحدد مانود تقديمه إلى هذا الجمهور ، والمهدف منه : أما السؤال الثالث الذي يكمل الصورة أمامنا ، فيحدده ونومس في الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمُشاهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافاً لخلق تواصل ثري ، وتفاعل أكيد مع المخرجين . وتستطيع القول إن ونومس في أسئلته تلك يبرر ما هو غائب عن ذهنه الفني ، برغم حضوره فنياً في السياق ، بمعنى أنه يضع إصبعه على ما يضيع بعيداً في العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديد الجمهور والمهدف من العمل المسرحي ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه وبمستقبله . الإنتاج .

وإذا تحددت الأجوبة عن السؤال الأول - وهذا ما يفعله ونومس - في التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فمعنى ذلك أن المصومون الفكري والجمالي سوف يتحدد في تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج درامية منها ، بحيث يرى المخرج نفسه على الحشدة ، وإذا به مطالب بأن يعادر مقعد المخرج التقليدي إلى مقعد آخر يتيح له الاعتراض أو التناوب ، أو تصحيح ما يبقا . وما يرى سعد الله وروس فإن وجود حركة تضع المخرج الكادح نصب عينيها ، سيفردها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثير عوارده . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق في تجربتها الفنية في الخلق والتجريب وانتشاع الأشكال الملائمة . وكلها راد تفاعل هذه الحركة لعبة مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور في واقعه . وأنداك يهر الخاجر للمائل بين الواقع والتمان ، ويضحى كل عرض مسرحي إضافة جديدة تثرى لا للشاهد فحسب ، بل الفنان المبدع كذلك ، لأن مثل هذه العلاقة لن تكون علاقة أسادية الخائب ، بل تصحى اتصالاً بين طرفين يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به .

في هذا الإطار من العمل المحدد للتوجه ، والباحث عن صيغ

أجل • حزيران • كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو اليسارية ، تمثلتا بنصب متوجه ، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة ، الهزيمة التي جعلت المجتمع عارياً ، مجرداً إلا من مثاليه التي وصلت إلى درونها في هذه الهزيمة .

لقد كانت هزيمة يونيو صدعاً عميقاً ، قيدي أثره في كل مؤسسات الوطن العربي ومظوماته الفكرية ، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على نهيم بقي فكرية وسياسية ما . وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا النهيم . وإذا جاورنا الصراع السياسي الذي لا يخبو من اللهب بمواقف الجماهير في قصائد نزار قباني ، دينا سجدت هذه الأحداث وقد صار سيد الموقف لمدة من السنوات في كثير من الأعين الأدبية <sup>(١)</sup>

تبدو مسرحية «حفل نهر» على عكس كثير مما كتب في المسرح العربي ، وكأنها تحاول أن تعبر المهم اسائد للمسرح . إنها مسرحية - صد - إن صبح التعبير ، فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة ، إنما هي - كما نخبزنا العنوان - حلقة نقاش عتمة عن حدث ضخم يجعل بين المجتمع ومؤسساته موضع السؤال . ورغم أن ثقبات الكتابة المسرحية فيها تنتمي إلى محارب عربية معروفة ، فإن الحلب في تجربة «حفلة نهر» هو ذلك لتصارف بين هذه الإنجازات التي تقعها كاتبا من محارب المسرح أخصي ومعامرات بيراندللو وبرغنت مع قصة قومية ، تنتمي إلى بيئة حصارية واجتماعية عتمة ، بحيث جاءت للمسرحية حواراً حاراً محتدماً ، يقدم كشفاً صادماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته ، ونوعية قاسية لكل الصيغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شاعت وتوعدت الهزيمة فيها ، فجاءت حزيران محض حدث بارز دال على حواء هذه المؤسسات وعقمها .

عن في مسرح ، أي أن الصر يقدم إينا مابرع بيراندللو في استخدامه ، أي «المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحي بمثابة للآلة العاكسة لما يجري في أعماقنا ، وما يجنى في كوامن سرائرنا ، مع ملاحظة أننا لانعرف على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع المدينة التي تناقش المسرحية قصتها . نحن إدد في رحاب التعريب الجعراي ، لانعرف سوى أن ثمة خلطاً مهوشاً قد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً عن الحرب والهزيمة ، والناس في مواجهة الموت . وهو خلط مهوش لأنه يصم - دون نحاس - سيدات يلبس العراء ، ومثولين ومتفقيين ، وعنايين . وعدداً من مدعى الثقافة والفن ، فصلاً عن عدد من المواطنين العاديين . الذين أتوا ليقصوا سهرة مع عرض مسرحي تقدمه إحدى فرق الدولة ، أي أننا في حضم ثنائية حادة ، تمثل في طرفين ، أوهما الطرف الذي يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوطني المتميز في الدولة ، أو القدرة على الإنتاج الثقافي ، وثانيهما انصرف المتفرج العاجز المعيب ، الذي تمحصر فاعيته في النظر دون القدرة على النقاش . ويتقدم المسرح إلى الجمهور ، متحدثاً عن أن الهزيمة التي حلت ليست نهاية الدنيا ، وأن بالإمكان الانطلاق من الواقع المر ، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة ، بالدماح الجماهير العريضة الوطنية بطلانة مع قيادتها ، ودوابها فيها ، بحيث يبدو الجميع ، أي السلطة والجماهير كتلة واحدة متهاكة ، مطلقة نحو النصر

جديدة وكبيبات جديدة تترى عما يصيحه الجمهور إليها ، تصح الهمة ثقيلة لا يمكن أن يهين بها فرد ما ، مهما كان غير هذا الفرد وإحلاصه وتغاضيه . إنها تحتاج - بالأحرى إلى مجموعة عمل مسجمة ، لأن المسرح عمل جماعي قبل كل شيء . لكن لفظ «جماعي» هنا لفظ متعدد السطوح ، وحال أوجه ، وهو يصح ضد المسرح المنشود إذا فهم العمل الجماعي على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء ، متضادة الرؤى ، يكون عملها محض تراكم أو تجاوز لثانين محتلي المنازع ، متناحري الرؤى متصارعين على مستوى الموقف الطبقى . وبعبارة أخرى ، يحتاج هذا المسرح السياسي في جوهره (وسيدعوه ونوس بعد ذلك بمسرح النيس) إلى مجموعة من الصابين تتصافر جهودهم جميعاً في عمل يومي متواصل ، ثابت الأسس ، يصبح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمته . إن جماعية العمل هنا تعني أنه عمل متواصل لمجموعة من الصابيين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المفزى ووضوح الرؤية ، مع القدرة على التفتيق عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها ثم تطويرها لرؤية لاتقف فحسب موقفاً في وجه التضخم بل تصبح أحد دوافعه . إنه - فيما يقول ونوس - «انتعاسة جماعية في بيئة ساكنة» ، تقوم بها مجموعة نضم الكاتب والمخرج والممثل ونقبة الفنانين والفنيين ، إلا أن كل واحد من هؤلاء ، لن يعمل بمفرده ولا في عزلة عن رفاقه ، بل يظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين ، يحددهما ونوس : حوار داخل الجماعة الفنية ، يوضح أفكارها ، ويثيرها ويعمقها ، وحوار خارجها . يقوم بينها وبين المتفرجين

في هذا الإطار ، لابد أن ثمة دوراً يتنى على المتفرج للقيام به . وقد كان برغنت يمي أن المسرح المنحصر في مواجهة صعوبات جمعة في اليبات المتحللة التي لا تسمح بجدل فكري وسياسي . لما الذي يجب على المشاهد عمله لكي يتحقق مثل هذا الحوار بين المساحتين ؟ لقد شكنا ونوس من سلبية الجمهور في تقديمه لمسرحية «مغامرة رأس الملوك جابر» ، برغم أن ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرج والخشبة . وفي رأي ونوس أن على المتفرج أن يؤدي دوراً مهماً ، يوحه في ثلاث نقاط ، أولاً أن يعي أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض ، لا تقوم له قائمة دون وجوده ، وثانياً أن يتنى سلبية ، لأن ما يدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لاند له من موقف ، وثالثاً أن يشعر بمسؤوليته ، وبأن موقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ، ومن أية مسرحية بخاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً ، وعلى وطنه أيضاً . ولذلك يحرض ونوس الجمهور ، موحياً إليه بأن يكون وقفاً ، يقاطع العرض إن حاول تحديره ، أو أن يتدخل ليلقن الممثلين درساً عن المجتمع ، إن كانوا يهرون عنه ومن همومه .

إن سعد الله ونوس في بياناته يعي عمله ودوره ، ويجمع بين افاجس الجمالي وهواجس جماعته العامة . فكيف نجلى هذا الوعي في إبداعه ؟ هذا هو السؤال ، الذي يحاول هذا المقال الإجابة عنه <sup>(٢)</sup>

بعد أن قدم سعد الله ونوس «حكاية جوقة الخائيل» ، قدم عمله الذي لفت إليه الأنظار ، وأعنى به مسرحية «حيلة سمر من

وما إن يبدأ العرض ، حتى يتدخل المؤلف محتجاً على ما يجري أمامه ، متهاً لمخرج بأنه قد أفسى على نفسه ما جعله يتعدى عن رؤيته إن المؤلف ليس مثقفاً ثورياً محترفاً . وليس داعية إيديولوجيا لفكر راديكالي ، لكنه محض مواطن طمعت المهرجة في العمق ، فأرم ، وكتب نصاً مروعاً ، يحاول أن يؤمى في صموص ، وأن يهيم في إيهام وأن يشير في خوف . لكن هذا النص الذي يتوسل بالرمز والتورية والإيحاء ، يحول بين يدي المخرج إلى إيهام وإغراب شكل تفتي قراراً من المثولية ، واستنداراً لتصديق سادج من المثقفين الذين يظنون التصديق لأغراب يعني التواصل مع الفن العربي الحديث ، وبعبارة أخرى - من ثم - غيرهم عن لعامة الزملاء . وبهذا في لب أزمة العقل العربي ، قصة نص عن المهرجة ، يحاول فيه منتج أن يلوذ من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ، لكي يقول ما ينبغي قوله . لكن هذا القول الذي يتخذ من المرافقة زورقه ، يفرق في إيهام يتبع للمخرج أن يسلبه رؤيته النقدية ليحوله إلى حيث مبهم مغرب .

وكان لابد أن يتبع الحوار فبضم إلى حوار المخرج والكاتب جمهور المسرح في نقاش حاد حول المهرجة وعصب المثولية . وهكذا طرح المسرحية في البداية سؤالها الخطير عن هوية الأمة ، لتحريش بعد ذلك - على الحوار بديلاً من السحري . الدانية العاقر

م : هل حقا نحن المسؤولون ؟  
م : (يتنفس لرجاء وكأنه اتخذ قراراً . حركة ملبنة بالحبيوية . إنه يمثل ما يقول ) تقول هي المرأة ... حسن لتتصب المرأة أمامنا هنا (يرسم مستطيلاً في الفراغ) منضعها في مواجهتنا .. امرأة كبيرة ترسم قماماتنا معها علت ، وستنظر في جوفها جيداً . ستنظر (يلتفت إلى المتفرجين) لكي تتحمل المسؤولية ، ألا ينبغي أن نكون موجودين ؟

م : ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود (يعف) لنعترف أننا مسؤولون . هرب . نتخلص من راحة شيء كريمة بفرج بيتنا وحوادث

م : قبل أن نلن على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهي هذه المرأة (يعود يرسم مستطيلاً في الفراغ) تعاملوا نساءنا من نحن ؟

م : ١، ٢، ٣ (بصوت واحد) حقا من نحن ؟  
م : لسؤال موجود قبل المهرجة . فننفض عنه الراب لا أكثر . (يعود إلى اللعبة) نحدد إلى المرأة ونسأل سطحها المقبل بالإحاح من نحن ؟ في السحرف .. في القصر .. في الزوايا .

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتنقيب في دكام الواقع ، يدور الحوار ويتحول للمسرح (ذلك الكون الخاص الذي يكتسب الفعل فيه صورته ، ويتم فيه الطلق بكلمات الهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير) . إذ استخدم لغة أليركامو - إلى مكان لإثارة المصيرى والملح من انقصايا . وفي هذا الحوار مستخدم الأفكار ، وتصارع الروى ، فتتأير الانتماءات والتقاطعات ، كاشفة عن الدفين المخبى للتواري تحت دكام اندماوى الإيديولوجية

المخرج (حاد اللهجة) أية عرائض تروى . مضحك أنت وشخصك المضطربون الصامتون . أما طفلك فهو دمية من الحرق المهرلة

م : كلمات غير لائقة .  
م : أعوذ بالله من هذه الهرة .  
المخرج (يلتفت غاضباً صوب الصالة) : يا سيد هذب ألفاظك لو سمحت : لست في مقهى .  
م : يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا تفص علينا ؟ أين رأيت هؤلاء النافذين المهملين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام لم يمر على اندلاعها أكثر من شهر . كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ، لعلات الشوارع بالناس . كلنا نتعاقب .. كتابكي .

من الانفعال والحفاة لم تكن مدهورى الخطى متلبدى الوجوه م : والله صحيح .

م : زعزعت النساء عندما في القرية حتى تحت أنصواتهن م : ماذا تريد ، هكذا تندلع الحروب في الأفلام الأمريكية

وبرغم من أن المسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن الحرب لأهل القرية في مواجهة النيران ، محاولة أن تجسد ما هم من حوف وشجاعة وتحادل وعرق في المآرب الشخصية الصيقة ، فإنها لا ترقى إلى مستوى الحديث . إنها «تمثل» ما حدث ، وتصل على الفلاحين الفقراء بعبداً مأساوياً وحالياً كادياً . ونحن رأينا الصورة الواقعية - هكذا يشق الصالة صوت جهورى لكهل فقير ، يرى أن المؤلف يزعج اعتراضه على المخرج لا يعرف القرية . القرية التي يعرفها من عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم ونوس عن المصريح المشترك في العرض المسرحي . فهو يقاطع العرض بوقاحة ، ويصرح أن ما يجري أمامه مهلة . فالقرية لم تكت هكذا أبداً ، وهي تقف وسط النار والدخان والفنل متحطة صائفة ، لا تفهم ما يحدث : من يحارب من ؟ ولماذا ؟ وما الذي يجب عليها فعله ؟ لقد رأيت قبائل ودخانا ، وسمعت أن هناك جيشاً يحارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا وكيف تكون ، وفي لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهنم وانصاف كان الجميع لا يعرفون ما الذي يمكن فعله . صرخت النساء طلباً للرجيل ، وبكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخلفين البيوت التي أحبوا ، والحقول التي زرعوها ، والبقرات التي باتت في صروعها . الذين تركوا كل الحياة المرة الصئبة التي اكتروا بها ، وبرغم ذلك قنعوا بها وأحبوها . إن أهل القرية هموا حقا ، لكن هربتهم لم تكن نتيجة لتحديد أوجين ، ولكن لأسهم مشيون ، مشبون ، لا يعرفون ما الذي يجري . ولماذا ، وكيف يذهبون الموت من أنفسهم . إ - إ - إ - هزيمة الذين جعلو منهم محض أشياء ، تمرق ، وتنام ، وتختلج بالشهوة ، وتنجب ، وتعلم بالحنة . ثم يعمل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقا ، دون حيل أو إغراب أو جلال درامى . وتنتهى المسرحية بأن يخرج الجميع في مسير إلى المسلوب لمناعة القصية !

٢ - ٢

وإذا كنا في «حفلة صم» مع حدث قوسى ساحر ، ومحاوله لتحويل العرض المسرحي إلى مكان للجدل الطامع إلى خلق حوار حلاق بين الحشة والصالة ، بهدف الحصص على الاكتشاف ، والتحرير على اتحاد

موقف ، فإننا في المسرحية القصيرة «الفيل» .. نجد أنفسنا في مناخ مفارق للواقع العيى . ! إننا مع قانون القصة الشعبي ، أو في جو الأمثولة . حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورية ، يحرص على أن يعرف أنها مجرد حكاية يمثلها ممثلون ، لكي «يتعلم» الجميع العبرة المستفادة منها

الجميع : هذه حكاية ..

مثل<sup>١</sup> : ونحى ممثلون .

مثل<sup>٢</sup> : مثلناها لكي نتعلم معكم عبرتها .

مثل<sup>٣</sup> : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟

مثل<sup>٤</sup> : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة ؟

مثل<sup>٥</sup> : لكن حكايتنا ليست إلا البداية

مثل<sup>٦</sup> : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى .

الجميع : حكاية دعوية صنفه .

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية .<sup>(١١)</sup>

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يمثل كل مشهد منها عنواناً يجتزل خلاصته . فكتنا لست أمام عرض مسرحى يركز على الحدث بل نحن في منطقة ما ترتب على الحدث من نتائج . إن قيل الملك الصغيم المدلل قتل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يترنون عن الحادث ويشعرون بالحزن والإشعاع ، والمعجز عن عمل أى شيء ، فالقيل طليق ينتزه في أى مكان ، وفي أى وقت يشاء ، «نوق يتأبى إنذار» وهو فيل شرير متفطرس ، له في كل يوم ضحية ، وهو لا يفرق بين لحم البشر أو الحيوان أو الحصيل . ويقدم الحدث بحكاية في صيغة الماضي ، إيماناً في التعريب ، ويحرص الكاتب على ألا يأتي بوالد الطفل أو أمه ، حتى لا يصطر إلى تقديم مشهد مأسوى يؤثر في عواطف الجمهور المشاهد . المهم أن الجميع - رجالاً ونساء - أصغر عن مواجهة الموقف ، حتى يقترح زكريا أن يقدم الجميع إلى الملك في صورة جماعة ليقدموا شكواهم إليه ، لكي يضع حداً للفيل السادر في عيه . علينا أن نلاحظ أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم فاعليتهم ، ولا يسى سوى زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتي المشهد الثانى ويصونه الم كاتب بعنوان «التدريبات» ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة تمثيلهم «المشهد» وخوفهم بين يدي الملك . والمشهد الثالث أمام قصر الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات متناثرة من أهل المدينة ، ثم يأتي الحراس ليأذوا للجميع بالدخول . وفي المشهد الأخير أمام الملك ترى الجميع وهم يدحطون «بشكوكهم الخوف والمخاع ، ويمتلئ صيغ الرعب من الحراس بالقصر وضخامة أاثه .

وحين يدخل أهل المدينة في انحناء ، يتقدمهم زكريا . ويأذن لهم الحديث بالحديث ، يصبر الجميع عن إخراج أصواتهم عن حلقهم . إسم عاجزون ، وحلون ، دخلوا في انحناء إلى الملك ليشكوا إليه ببله المدلل ، ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تهم طفلة بالكلام ، تمتد يدها لتسكت صوتها للبرا من عاهات العبودية ، فيقدم زكريا قائلاً .

زكريا - (تمثل مبقوله بحفة وبراعة) نحن نحب الفيل باملك الزمان . مثلكم نحب ونترعاه . تهيئنا فزعاته في المدينة . وتسرنا رؤياه . تعودناه حتى أصبحنا لانتصور الحياة بدونك . ولكن . لاحظنا أن الفيل دائماً

وحيد لا يتل حظه من العناية والسرور . الوحيدة موحشة باملك الزمان لذلك فكرونا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بترويح الفيل كي نحب وحدته . ويجب لنا عشرات الأفيال مئات الأفيال . الآف الأفيال . كي نغتنم المدينة بالفيلة .<sup>(١٢)</sup>

وهكذا نحول زكريا إلى خائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، صد أن كان متحمساً للذهاب إلى الملك وقياده الجميع . وهو في توجهه إلى الملك إنما يتوجه إلى رمز القهر وفته ، ولذلك انتصر فيه عنصر الخيانة . وبدلاً من الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيقي ، حول فرصة عجزهم إلى كسب دلقى له ، فكافأه الملك بتعيينه حارساً للفيل . وكأن سعد الله ونوس يقدم إلينا أمثلة شعية تبين لنا كيف نحول زكريا إلى خائن ، ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مبرر رفضه ومقاومته !

## ٢ - ٣

في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» نحن مع عمل تعريبي من طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ، فإذا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى الواقع التاريخي المتسربل بالأسطورة ، ومستوى الواقع العيى الصلب الذى نكتوى بهظاء . وإذا كانت «الفيل» .. تقتصر على تقديم أمثلة شعبية تسيطية هبة ، نجمع إلى ضرب من الوسط للمفارقة للمتمعة السجالية ، فإن «المغامرة» ... تجاور هذا المستوى إلى خلق كون مسرحى هريض ، مثالبك العلاقات ، ملهث فيه مع الحدث الذى يتنامى درامياً نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد تحول الإنسان في «الفيل» .. وترزع عنه اللحم والدم ، أما في «المغامرة» .. فهو أماننا يتعمل وبصارع ويترمش بأشهوة والموت

بنامة ، نحن في مقهى في مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا حرية ، فالمقهى هو المقهى العربى التقليدى ، برواده الذين يحسنون الشاى والقهوة ، وينسخون النرجيلة في هدوء محافى وتراخ عجيب ، انتظارا لقدم «الحكواتى» . ويبدو الحكواتى شخصية مهمة ومؤثرة في رواد المقهى ، كما يفعل شاعر في مستمعيه . وعلى أثر حضوره بوجهه الهادئ حاد الملامح ، ترتفع الأصوات شاكية قامة احكاية انى قصها الحكواتى أسس ، مطالبة بحكاية «الظاهر» ، «أيام البطولات والانتصارات» ، «أيام الأمان وعز الناس واردة هار أسواقها» . لكن الحكواتى يعرف ترتيب الحكايات في كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر لم يمن حينها بعد . أما حكاية الليلة فهي تدور حول صراع الخليفة المفتدر بالله ووريده محمد الملقب في حاصرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع سياسى احتشامى في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملاك . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين في هذا الصراع ، بل إسم يحرسون على المياف عن ساحته ، نخأ عن الأمان ، وانداء نتائج الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «من يتزوج أمنا ، نأديه عماً» . وفي هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكيم ومحكومين ، وحين يتصارع أولو الأمر ، يجب أن يتحضر العامة بالفرجة محسب . وإذا كان «صراع الورير والخليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ، فإن طلائه تخلق عدداً من الصراعات الأخرى ، أكثرها فكرى جانبى شاحب . كصراع الرجل رقم (٤) مع الرحلين الآخرين والسوسة ، ويقاطه بين رواد المقهى إعجاب الزمان بعظمة جابر ، ورفض سلوكه من الزبون رقم

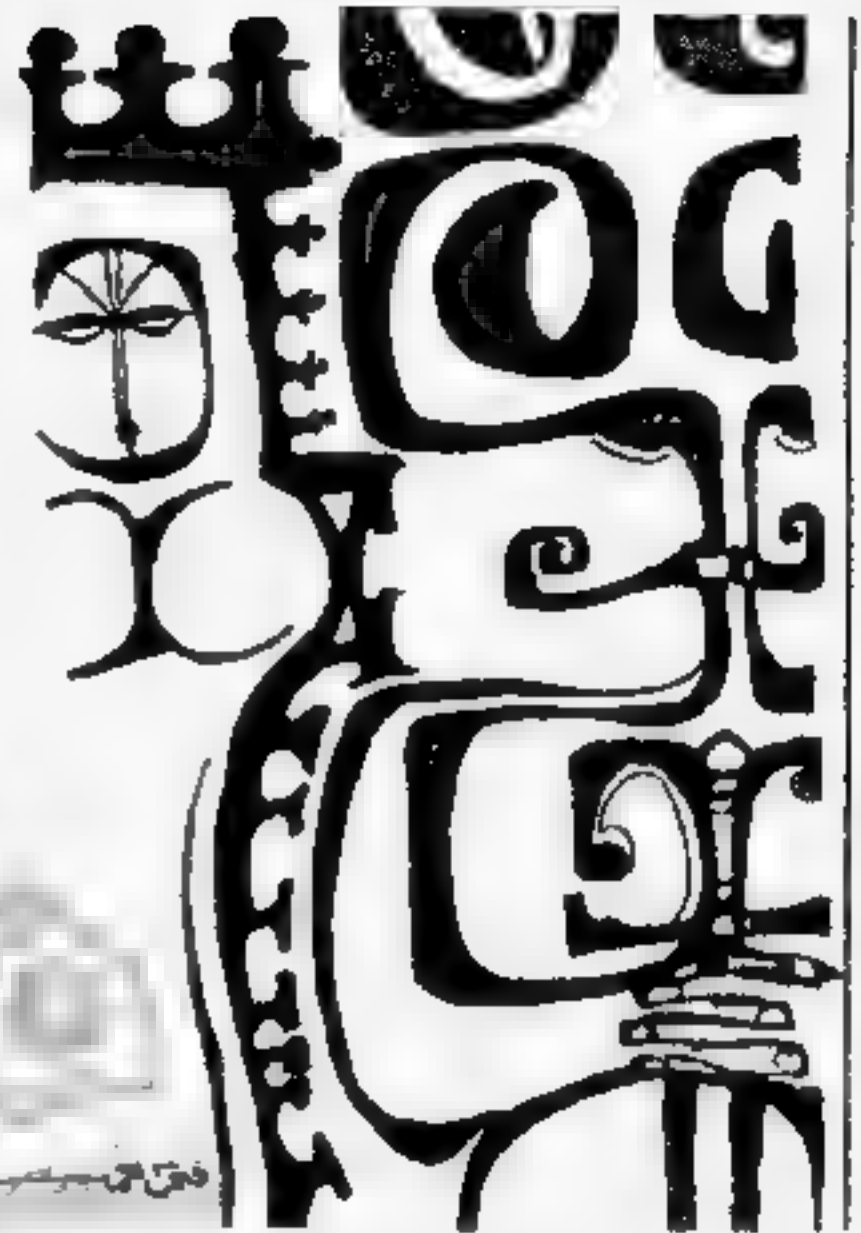


عبد الله : وهل أجهل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعراف بعد أن أثرت مراسلاتنا (يلوح برسائل في يده) .  
الخليفة : (لا يجلي صيفه) مراسلاتنا ! بل قل تازلاتنا التي ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا  
عبد الله (باحثاد) : لن نعود لتناقش هذه النقطة . أحياناً من الضروري أن نتأزل عن شيء كفي تكسب شيئاً أهم . دون تازلات ما كان ممكناً أن نفتح بعض الولايات بإرسال إمداداتهم ، وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن نصبر عليه . قل لي أتريد أن نقض أبنينا ، ونترك الوزير يصرح ويصرح في بغداد ... يدعهم قواه ويعزل مراكزه ، وحين ثوابه الفرصة ينقض علينا ويصفينا ؟ (ص ١٢٢ / ١٢٣) .

لكن الوزير وأعرافه يبحثون عن مخرج ، وما هو ذا مضطرب الأعصاب ، يصبره التلم لأنه أخذ يرى أعرافه الذين ارتابوا في دعوة عاز إلى بلادهم . وما هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويعلم نواياه ، فيلق بغداد ، ويفعل الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيداً ، ولا بد من الضمير بالسلطة ، لأنها تعني تأمين مصالحه وأعرافه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لدخول بغداد سبيل جنوده وينهبون ويعتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة ومما هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثل بين يديه . لقد عرف جابر بمأزق سيده ، ولذلك قرر أن يتقدم من المؤلف «بأن يمنعه رأسه» . وما إن يعرف الوزير بحيلة جابر حتى يستميد رهوه ونفته ، صارت أنه سوف يصبر أعرافه ، جاعلاً منهم أضحوكة بغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تلخص في أن يخلق شعره حتى تصير رأسه أنهم من خلود العداوى ، ثم يكتب الوزير رسالته ، وينتظر حتى يبيت الشعر ويكسو الرأس ويختل الكلمات ، وبعدما يتعلق بالرسالة وجابر لا يطلب سوى نمر مقبول : زمرد التي تنطلي رغبة فيها ، ومالاً يمكن تكثيره وتسميته . ولذلك لا يهتم مصموم الرسالة ، فالخليفة والوزير رأيه فحار يكسر بعضه . والمهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة ويبلغ للكافة .

وكما اشتد الصراع بين الخصمين الكبيرين رددت أحول الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وعلاء الأسعار . وما عرصة الخليفة على الفقراء من صبرية ، أسماها عبد الله .. العقول المدير - بالنصرية المقدمة التي يتقدم بها الناس دوماً عن حقيقتهم . وينطلق جابر بالرسالة ، لاهنا حلف أحلامه ، يسرع في سيره مختاراً الليل الصحراوي وهو يعلم بالعودة السريعة إلى زمرد ذات «الإليين اللتين تتلاحق لها الأنفاس» ، مستعياً على مشاق الطريق وفئة الزاد بأعناء

الطريق الداهية إلى بلاد العجم متوجة وطويلة  
أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة  
البراري خضراء ، ملونة ، لكنها ساكنة  
ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثل .  
الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة  
بنورها ، ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثل  
أقصر على حوافر جرادي لأني على بالأشواق .  
كل ما يتظرف لا يحب الصبر أو الفرق



(٤) . ولكن الخطب الأساسي في المسرحية يتحدد في جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكي وقوي ، وغارق في هوى حسي عارم لجارية في قصر الوزير . وهو لا يهتم بشيء في العالم سوى أن ينال هذه المرأة ويحصل عليها روجة . وعلى هذا الصراع بين الخليفة والوزير لا يهتم في شيء ، لأنه سوف يبروز بصرح ويشعل فتشتعل النار بين الخليفة والوزير فلن تكون بالنسبة له سوى وسيلة استنفاء لكن المملوك «منصور» يرى الأمر على عكس ذلك ، فها يعيشان في قصر الوزير بوصفهما من محبيكه ، وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيوف ستعمل في الأحواق ، ومما يكن للمرء بعيداً فإن شطابا النار متصل إليه

ومن خلال تعليقات رواد القلم ، يلمع المؤلف إلى إصجاب أكثر هؤلاء الرود عابر وسطته ، فهو «ابن زمانه» ، و«لا شيء» يشغل باله ، «أن منصور يبدو ثقيلاً مملاً ، ومثيراً للتعب» . ويزداد إصجاب رواد القلم حين يمتق دهنه عن حيلة كدبة الرسالة على رأسه . بعد أن نازم موقف الوزير وأعرافه . وباتت الكرة في ملعبهم لقد استطاع حيلة وجود أن تكسب الحولة عندنا مثلاً برسائل إلى حكام الولايات لإيجاد حلقة المسلمين

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الخامسة  
الخليفة : أوافق أنت من النتائج  
عبد الله : لو لم أكن واثقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة  
الخليفة : لا تنس أن له أعرافاً مخلصين داخل قيادات الحرم !



النص ، غير منفصل عنه . نحن في معنى شعبي ، يتعثر فيه رواده في فوضى المتناقض ودخان العرجلة وعتاء أم كلثوم المميت من «الراديو» وفي هذا الجو تدو تعليقات الرواد تلقائية ومرنجة وعسة . وقد فرض شكل السهرة وجود «الحكواتي» ، وهو أداة الفص الشعبي الأولى . أو هو - عبارة أدق - الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين وإذا كنا نرى فيه - وهو بقصص - أكثر من مجرد قاص ، كأن يعمل بقصته بمثل ما يقوله ، فإنه في مسرحية ونوس حكواتي محدد يقوم بدور الروي ، أو هكذا يوجهنا النص ، برسم أن هذا الحياض زائف ، لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليفتحنا إلى معنى ، أو ليركز على حدث ، أو يكرر لازمة تعوية دالة

وإذا كان الممثلون في المسرحيات التي سفت «المعاصرة ...» يبدؤون بالكلام بشكل استعلائي توجيهي فإن المبادأة في هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور

زيون<sup>١</sup> : أي ... وماذا يحمل لنا الهم مؤنس هذه الليلة ؟  
زيون<sup>٢</sup> : هذه المرة جاء دورها  
زيون<sup>٣</sup> : نقصد السيرة

زيون<sup>٤</sup> : أي يا هم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟  
الحكواتي : (جلوسه ، وهو يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد .  
وإذا كانت هذه المبادأة تصعنا في جو تلقائي ، فهي أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتي أداة جمالية تراجية ، وتكمن مع عكس وظيمنت . من النص الشعبي يبدو الحكواتي مستجيباً لرغبة المستمعين ، لأنه - هناك - رجل يرتق من عتاء القصة الشعبي ولا يسهه إلا أن يبي رغبة الذين سيتقدمونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر . أما ما فليس الحكواتي مجرد فنان منتج للفن ويرتق منه ، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع . والتحكك بطور ما لفه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم

وفي مسرحية «سهرة مع أي حليل القباي» يتجهون المادي بين الصوف والمقاعد غناطاً الجمهور نحو المسرح

ياسادة يا كرام !  
من يدخل مسرحنا بهم  
ومن يردد يلم  
سهرتنا اليوم قبا عيرة قبا متعة  
قبا غناء ورقص ونشجص  
ياسادة يا كرام !  
تفضلوا ولا تترددوا !  
السهرة مسلة ومعبدة  
قبا حكاية خيالية وقبا حكاية واقعة  
سعود هرون الرشيد مع الأمير غلام بن أيوب  
وفوت القلوب  
قصة غرامية ادبية تلجحية تشجصة  
القها الشيخ احمد ابر حليل القباي  
من التاريخ القديم استلهمها

الملك : لفة ، ولما كانت لفة . (لمحة بإصبع الأوامر) من الآن فصاعداً . اللعب ممنوع  
الجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع .

الملك : والوهم ممنوع  
الجموعة : لوهم ممنوع  
الملك : والخيال ممنوع  
الجموعة : الخيال ممنوع . (يصفق الشهندر والإمام) .  
الملك : والحلم ممنوع  
الجموعة : والحلم ممنوع . (يصفق الشهندر والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ - ٣

في مقدمة مسرحية «المعاصرة ..» نجدنا ونوس من حطه الخاص ، الذي يمثل في خلق ما يسميه «مسرح التيسيس» . وهو مسرح - كما يقول لنا ونوس - يختلف عن المسرح السباني . ولكننا إذا تركنا التلاعب اللفظي المتحدث في التسمية جانباً ، فلن يكون ثمة فارق بين التعريب التبريحي وهذا المسرح / الحلم .

و«مسرح التيسيس» ، فيها يرى صاحبه وهو حوار بين مساحتين ، الأولى هي المسرح المسرحي الذي تقدمه جماعة تويبة أن تتواصل مع الجمهور ونحوه ، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار ومن ثم يمكننا أن نفهم ولعمري بوضع مسرحية داخل مسرحية ، منذ كتب «حفلة سهر ..» ، حيث تجري المناقشة بين الصالة بما فيها من متعنين ومسؤولين وطوائف متنوعة ، والحشية حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء عرض من الممثلين . وهو ما نحده أيضا في عمله التسجيلي الوثائقي «سهرة مع أي حليل القباي» ، حيث يتحرك العرض بين عروض أي حليل القباي المسرحية في القرن التاسع عشر والجمهور من القادة الثعابين والاجتماعيين والعمدة أما في «الحليل» ، فإن العرض يبدأ بمداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل قبل وولادته ، حتى لا يتورط في تقديم موقف ميلودرامي يستدر بدموع . ومن ثم التعاطف الوجداني صعب ، دون الفهم الموضوعي . وحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء زكريا ، الشخصية المحورية الداعية في العرض كله . ثم ينهي العرض بجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الحشنة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تمثيلية تهدف إلى الحث على استخلاص صيرتها . وهو نفس ما عده في مسرحية «الملك ..» ، إذ يدخل الشخص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى ، ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما يركبوا مجموعة من لاصق السيرك

... كان ونوس يحرص على حوار الحشنة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض جيله يبدو غير طبيعية ومقحمة ، كما يرى في مسرحية «...» ، أما في حاضر فقد ومن الكاتب في عمله . وهذا العرض مسرحي ، لكنه سهرة متنوعة ، وهذا «التعريب» حرراً من خنعة

والعبث !

وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية في الخبايا الفولكلورية إلى وسائل متعة وتغريب ، وذلك حين يحل العلاقة بين الحكواتي وجمهوره علاقة تصادم ، وحين يعكس موضوع التكرار ، فإنه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعمق توظيفاً يؤكد معارضة اللغة للواقع المرئى . ولذلك يحدث أن عزة بلغة تفتح إلى السجع ، بالإضافة إلى أنها - معجماً - تكاد تكون مهجورة

أصبح سلطان هذه البلاد . وأشد القصة ولو يومين على العباد ، (معنياً) أنقش الختم على يباس ، فبقضى أمرى بلا اعتراض . طه الشيخ الخائن الخادع أجوسه على سمار بين العامة ، ثم أنشده بلغة العامة

أما لغة عبيد وزاهد - وهما رمزان للثورة - فهي يحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أي عزة دلالات متصارعة

(هناك شعور بالحياة والمصر ، التدعير يشتد ، والناس يطعمهم اليأس والحول ، لكن التناقضات لم تنضج بعد . أقول لك ... وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب)

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي نفعها عن برجت فهو لا يكتفى بخلق المسرح داخل المسرح ، أو توصيف أدوات التراث الفولكلوري ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، يحاول إيجارها في النقاط التالية

- الحدث يحكى دون حرص على التشويق أو على تنامي . وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي توجيهاً للتغريب التاريخي ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث المحكية والمتفرج . ثنى الأخير الاندماج مع البطل وتقصص شخصيته .
- التغريب بالشخصيات وتعميد علاقاتها بعضها ببعض ، في تقديم درامي واضح وغير متعصب في الحوار ، مثلاً يرى في «ملك هو الملك» أو «سهره مع أن حليل القاني» وهذا ما فعله برجت في «الأم شجاعة» و«أوبرا ثلاثة بنات» ، وكذلك في مسرحية «الأم الطيبة من مستشوان» .

- استخدام الالفاظ التي تشرح المشهد أو توميء إلى دلالاته الفكرية . وفي مسرحية «الملك» أربع عشرة لافظة . نحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها . وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدمه لنا في بداية المسرحية . وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة مترتب عليها نتائج خطيرة

- تكرار شخصية الممثل في أكثر من مشهد وهو يحرص على إخبار أن الممثلين اللذين قاما بدور الورد وأحد أعمامه . هن الاز مثلان دورى الخليفة المقتدر بالله وأحمد عديقه ولائف التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلالته دور كتمه وهذا ما نجده في مسرحية الورد من عامة بغداد ، وسحرية الأمير عديقه بهم . وكان ونوس هنا يؤكد معنى فكرنا بشير في عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة

حبكها ولحبها ، ومع فرقة شخصها .

سنرون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد القبرا . الشخصيات حقيقة والوقائع ثابتة . حكاية واقعية .

جدها خبوطها من الوثائق والأخبار وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة . بإسادة باكرام !

تفضلوا ولا تزدوا ! (ص ١١)

ولا يقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ، والكاتب يحاول بقطعه للسباق أن يلتفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلاً حدث في مسرحية «الليل ...» ، وكما نوقف الحكواتي عن القصر في قبة توتر الموقف ليسريح قليلاً ويحتسئ قليلاً من الشاي في مسرحية المقامرة .

بن ونوس يحاول أن يصنع جمهوره في قلب العرض المسرحي ، وهو لذلك يبحث عن «القاسم المشترك» بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذي يتوخاه المسرح الأرسطي . وقد جاء التركيز - من ثم - على الخبايا الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلوري على أداة بارزة كالحكواتي ، بل يمتد إلى موزونات أخرى ، مثل «حظيرة الحيلة» ، وهو عصر بارز في القصة الشعبية العربية ، حيث نجى «الحيلة» وسيلة خلاص في موقف متأزم ، تعجز القوة الرعناء عن حله . ولذلك سيجىء «ملحوب» جابر أو حيلة ليقدّم «الورد» الذي «يجوز» يجد وسيلة لدماء من أسوار بغداد وأبوابها التي كان الخرس يسبجها

وفي هذا الإطار يلمت القاريء لمسرحية «الملك» . «قيام موزونات التكرار بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والتكرار قصصنا الشعبي يتم دائما بهدف التسلية ، وذلك بأن يتكرر الخليفة ووريره في ثياب تاجرير عادياً ، ليتفقد أحوال الرعية وعادة ما يسمعان في تكرارهما أن هناك وقع على شخص ما . وحين يقف الخليفة على حيلة الأمر ، يرجع إلى قصره بفقر في اليوم التالي أن يستدعي أبطال القصة التي سمعها ثم يعيد الحق إلى مصابه (١١) ، أما في «الملك هو الملك» فإن الكاتب يصف صورة الخليفة العادل الذي يتكرر ليتسلل ، فوجد ظلياً ، فصر المظلوم واقتصر من ظنه . جاعلاً من الملك السامان رجلاً يائساً عن ضرب مع من انتمه الحشنة .

الملك : لأن ذلك يرفه عني أحياناً ... عندما أصفى إلى هموم الناس الصغيرة . وأرقب دوراهم حول الدرهم والقصبة . تغربى متعة ماكرة في حياهم الزخعة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يتكرر مثلها . واليوم ... هناك شيء آخر . أنا أيضاً في ابتكارى ... أريد أن أعابث البلاد والناس . . (ص ٢١ / ٢٢)

وهكذا يرى الملك في صوره مخالفة لما اعتدنا في القصة الشعبية ، فهو هنا يسكر بحث عن متعة حشنة . وهو يحرص في لعبته حتى لو أدت يائساً من رعباء إلى خيول . وحين يجبره وريره بأن اللعبة خطيرة يقول . وهذا ما يريدنا إمتاعاً أعرف أنها خطيرة ، ورغم هذا الممثل في نهاية حمار عفته ، ولكن لا نستطيع أن أكون مبلى الشرس إلى السحرية

من المفارقة الكامنة في حديث المخرج - في «حيلة سحر» - عن «دمج الجماهير مع السلطة الوطنية، لمحاورة المرحمة، وأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأساسها»، فإنه يقدم عاكساً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شداً قوياً ويتجلى ذلك في طرح السؤال - من نحن؟ - وكأن الجميع كل واحد متجاسس العلاقات والمصالح، بحيث يصل مع سيطرة المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن بكية بوسو. وحتى حين ينضم إلى الحوار ذلك الكهل الذي رأى القرية - وهي تواجه الحرب - يظل الأمر في إطار خبيث، ويضحي الكاتب غير قادر على احراقه. بسبب الإلحاح على السؤال الذي طرحه النص منذ البداية. وتنتهي المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسؤولين بحث عن مسئول

وفي هذا المنظور، سيحل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class. ويضحي التناغم harmony بدلاً من الصراع Struggle. وتصبح الدولة مجرد وسيط يهين فقط بعبد التوسط بين الطبقات والجماعات المتباينة، أو لنقل - بعبارة أخرى - إن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير. وعندما تصبح الدولة جهازاً قريباً متعاليًا عن الجماهير تنمو الظروف الملائمة للإرهاب السياسي. وفي مسرحية «الفيل» - يرى هذا الانفصال في صورة حادة. فالمدينة تحولت إلى طرفين معصليين، علاقتها غير متكافئة - قبل زمر القهر الذي يحاربهم جهاز الدولة وعلى قته الملك - والناس صعدوا العاززون - الذين يعيشون في نطاق ضيق محدود من العلاقات

أصوات: حقاً ماذا يريدنا؟  
ذكرنا: أنا أقول لكم ماذا يريدنا.... نذهب جميعاً ونشكو أمراً للملك. مشرح له ما حل بنا. ومرجوه أن يرد أذى فيه هنا.  
(ص ٢٠)

وحين يذهب الجميع - يدخلون في اغناء بالغ - نحيث يعجزون عن دفع أصيهم نحو الملك، أو الحديث معه. فضلاً عن تقديم الشكوى وإذا كان الانفصال يبدو في «الفيل» - هذه الصورة التي تصنع منك في مستوى يحاور إسانته، فإن الوضع لا يختلف في «العمارة...» عن هذه الصورة. فقد استقطب الناس في بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإغلاقها ومنع خروج الناس منها. وكان هذا يعني لدى العامة أن الأمور قد بلغت حد من التورم يسيء بشر عظيم. وفي هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من سأل عن سبب الصراع.

الرجل الرابع: ما أجهله كثير. كنت أسأل إن كان بيكم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع. ٢  
الرجل الأول: يسأل عن سبب الخلاف!!  
للرأة الأولى: وكيف يمكن أن تعرف لماذا تختلف السادة  
(ص ٧٥)

وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين، فقد نشأ خوف عظيم يرجعه العداديون في مكانهم على الخبز، محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة

• ادشاهد الإيمانية، وهي وسيلة برهنية، استخدمها برنخت في عدد من مسرحياته، مثل مشهد الحدود الإنجليز الذين يسلون ملابسهم رميتهم المفقود إلى أعمال الهدى في مسرحية «الرجل هو الرجل» وقد استخدمها بوسو في مشهد خلق الملك ووريثه للابن المسرحية وارتدائها الملابس العسكرية. ويحرص بوسو في ملاحظاته للمخرج في مسرحية «المغامرة» على أن يكون مشهد خلق شعر المملوك حاراً يماثياً

هكذا استطاع بوسو أن يقدم تفريراً مسرحياً، في محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من الفقراء. فإلى أي مدى تصارعت هذه التفتيات المسرحية مع رؤيته وعالمه؟

٢ - ٣

لتحول كتابات بوسو أن تلقت متلقياً إلى انطلاقها من موقف فكري محدد في النظر إلى المسرح ودوره، وفي مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من كوص وتقدم. ويستطيع في هذا الصدد أن يشير إلى تصريحاته وكتابه النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه، وما يتميز به بوضوحه من إيمان إلى هذا الفكر. على أن الناقد لا يقول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أو حوله، لأن كل ما يخرج من سبب النص هو لغت وتوجه إلى موقف فكري قد لا يكون هو نفس الموقف الذي يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر وعلاقات، بل قد يكون متناقضاً له

ويتصور عالم سعد الله ونوس المسرحي حول السلطة. والتمحور حول السلطة بقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة للمراكية في مجرد رمز تسيطر لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصلاً بالمشهد، فتبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التي أنتجتها وصاغت على هذا النحو أوداك. وإذا كانت السلطة - بمنزلة في المؤسسة السياسية - تعبر عن موقف اجتماعي وفكري وثقافي وقانوني، فإنها - من جانب آخر - أداة للقهر، بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعي وسبق فكري محدد. متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة تخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية، يمكن أن يمر الإصلاح من خلال قنواتها.

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعياً عن تنق من العلاقات والأفكار والرؤى، في دول العالم التي تحررت من السيطرة الاستعمارية. سمات خاصة، تساعد فيها وهي الصيغة المستقرة في البلاد الاستعمارية التي تمكنت في صعودها وسبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية سبحة بنده. وهو الأمر الذي لم يحدث في البلاد المتخلفة بعد تحررها من استعمارها لانتعش في شكل وجود قوات عسكرية. وقد كان من الضروري لمؤسسات الدولة في هذه البلدان، ولأدوات سيادة لايدولوجية، من التركيز على هذا الجانب، مكرمة لتعد من الصبح الفكرية التي كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب في كل واحد. معدم به نفوق والتأثيرات. ويبرز النص المسرحي لبوسو هذا التمحور حول السلطة، منذ أن قدم «حيلة سحر» حتى مسرحية «الملك». وهي آخر ما أخرجه المطابع له. وإذا كان بوسو مسرح



وإذا كان عامة بعداد يلدون على هذه الصورة للزربة من العجر ، مع إدراكهم عجزهم ، ويحرصون عليه كأنه الملاذ الوحيد في غمرة الصراع ، فإن المتصارعين على السلطة يبرهان هذه الحقيقة الواضحة ، وحينما يسأل أحد أعوان الوزير عن موقعهم ، يجيب الوزير قائلا في رده : « نعمه .. ! ومن يبالي بالعامه ؟ لا .. هؤلاء لا يثيرون أية مخاوف ... يمكن أن تلوح لهم بالعصا حتى يجنحوا وتبلغهم ظلمات بيوتهم » . وهي نفس الإحانة التي يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخسنة : « فته ! عامة بعداد تحدثتة ؟ ! بقصصك يا خليفة المسلمين ! تعرف رعبك . أما أنا فأعرفهم جيدا : قد يتدمرون ، ولكن ما إن يروا وجه حارس حتى يمتصو تدمرهم ويلعقوه مع ربقتهم . وفي النهاية يهرولون ، لينشوا الأرض من أجل تسديد الضربة » .

وإذا كان الأمير عبد الله يحبر الخليفة بأنه لا يعرف الرعية ، وإذا كان أهل القرية المدمرة في « حفلة سمر .. » لا يعرفون شيئا عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن ، فإن ذلك أمر طبيعي في ذلك العالم المدمر ، الذي تقوم فيه علاقة الملك برعبته على أساس من كرههم وسعيا يمكن أن يتقد الملك حين يشعر بالصعير . ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكي يعرف حياتهم وعلاقاتهم . هو الذي يشير إليه الوزير حين يقول : « إن تقارير الأمية لحمل إليك المدينة حارية إلى هذه القاعة . كل المحربات والتمعدات والأفكار ، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالريح والوساخة » .

وبرغم هذا الانفصال بين الطرفين ، الناتج عن اقتراب المنتجين عن عملهم ، وانظر إليهم بوصفهم وسعيا ، فإن كل المحبوبين في عالم ونوس لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة يحدث هذا في « النيل .. » أما في « الملك .. » فقد كان أقصى ما يتناهى عنه أن يقبل الملك :

أم عزة : كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . أولاد الحرام خربوا ديارنا . وهو اشتدت عليه اللوعة ، وضاع عقله في الهلوسة . الحمل ثقل ولا أعرف لمن أشكر بلاني . آه لو أستطيع أن أقابل ملك البلاد

ماذا ستقولين له ؟ ..  
مأدا سأقول له ١ على لساني أحمال من الكلام سأقول  
سأقول يا ملك الزمان ، العبايون واللصوص يحكمون البلاد ، ويهون أوراق العباد . العدل قائم ، وليس هناك من يفتش أو يحاسب . الغش رائج والتعدي مائد . لاسلامة ولا كرامة ولا شريعة . ( ص ٥٠ )

٣ - ٣

في هذا العالم المدمر ، القائم على علاقات قهر معمرة ، يصحح « فرد عاجزا عن الفعل » . إنه فاقد للالتصاف الجماعته . غير قادر على التواصل معها ، بل يضطره صعب الحاجة إلى الإقدام على اعتراف غير نفعي في حقها ، مثلما نجد في شخصيات زكريا في « النيل » وجابر في « المعامرة » وعرفيت في « الملك » .

والقسر في هذا العالم غير مقصور على الفرد . بل تعداه فيظال

الجماعة بأكملها . لقد كان أهل القرية في عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم تجسيد دائم للصخر عن الانثناء في « حفلة سمر » . أما أهل بعداد مفراهم إلى الحصن يقدمون مبررات سادة عالم القهر واستمراره . على أن القهر يبرز بعبءه ، ولا يمكن الحديث عن سيادة مصطفة لسة واحدة . لأن ذلك يعني تحدد المجتمع في وجه واحد من وجوه الحياة ، وهو أمر مستحيل . وبرغم سيادة القهر وكونه في عالم ونوس فيه خلق قبيصه وبني . وإلا انعدم الفعل الإنساني الخلاق ، ونحصد الحياة وضيت ، ونوس يعي هذه الحقيقة ، حقيقة تولد العديد من أحناء القديم ، وحنية هذا التولد فكيف يجسد لنا نقض القهر ؟

السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر في عالم ونوس هي سمة السلبية المطلقة ، والمعجز عن عمل أي شيء من شأنه أن يكون بديلا للتخلف والارهاب فالملوك متصور في « المعامرة .. » يتوقف رفضه لما يجري حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق . وحين يعرف بعبء جابر في الخروج بالرسالة ، بالرغم من حصار حرم الخليفة لبعداد ، لا يفعل أكثر من الحزن لاندفاعه وسوره . أما الرجل البغدادي ولهم ( ٤ ) فإنه يفتح بمجرد الكلام أمام الحوانيت ، وكلاهما لا يقف بعيدا عن مساحة المعركة ، وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدي

وفي مسرحية « الملك .. » يحرص الكاتب على إبراز رايد وعبيد ، مشيرين بها إلى البديل التاريخي للمجتمع المنهزم المقهور ، بيد أنها لا يعلن أكثر من الحديث بثقة الدوجاهيين عن نهاية عصور التكر . وحنية العودة إلى العصور المزعومة في القدم ، حيث لم تكن هناك مشكلة أو استتار بالمال والحياة والنساء . وعلى الرغم مما في حديثها عن تطور المجتمع الإنساني من حاجة تشير إلى فهم رومانتيكي طوباوي ، بل فهم حاطي يم على جهل ونوس عصار فكره لكلاسيكية لا أن المرء يمكن أن يفكر لها ذلك ، لو كان قادرين على تقديم فعل إنساني حلاق . وإذا هذا المعجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد ، العاشق الرومانسي ، أن يقدم شيئا إلى عزة . وهكذا تساق العتاة الحاملة بفارس بيل إلى قصر الوديع ليشير مصيرها إلى الأمل الثوري لعالم ونوس .

٤ - ٣

عرض توظيف أدوات التراث الشعبي التشكيبية وإسقاطها على نص ونوس المسرحي السبق العام لهذا التراث ، وبشكل خاص سبق الحكاية الشعبية كما حدها « بروم » و« دندس » و« ناهيل » ، وهو سبق يمثل حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالي : ( ١٥ )

الاحتلال ← التوارث

أو من

النقص ← لصفية النقص

والسبق العام لمسرحية « النيل » . « يتم على هذا النحو البسيط فبعد أن كان زكريا واحدا من فقراء المدينة الذين يعانون شحفت «عشر » وقسوة الحياة . والعجز للمادي والمضي . تحول إلى حارس نندس مكافأة له على تعلقه للملك . إن محاولة تقديم شكوى للملك تكشف عن التوجه السلطوي لديه . وحينما وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفه نفسه والصمود طبقيا ، حول مسألة الجماعة إلى خلاص فردى له

وإذا كان سبق « نص » سقياً بسيطاً على النحو السابق فإن نسق « المعامرة » أكثر تعقيداً ، وينطبق عليه النسق العام للحكايات الشعبية عبر السطحة ، الذي قدمه كلود برميون مع تعديل بسيط

تدهور ← ارتقاء

رديلة ← عقاب

محابر مخلوك ذكي ، وشجاع معاصر ، يحاول الصعود من هذه العبودية ونفق المفردى إلى موقف يمتلك فيه حريته ويحور زوجة فاته وثروة . لكنه في محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود المفردى على حساب خدمة عدوه الطبقي ووضعه ، فيكون جراًؤه في نهاية المسرحية القتل وهو يس ما يحدث لعقوب وعرة في مسرحية « الملك » . ويعبر عنه النص على لسان الممثل الذي أدى دور عقوب قائلاً : ( لم عرف كيف ألتصق بالدين مثل ، ولم أعرف كيف أصل إلى الدين قبل ) .

وإذا كان الكاتب قد ترك زكريا بلا عقاب ، برغم تعظيمه للفوائد الخفية فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة ، لأنها هي التي أُنحِت له أن

يحوبا ، وهبأت الشروط التي تخلق الأبطال وتجعلها متكاثرة . أما في « المعامرة » ، فإن العقاب ينزل بخابر ، لأنه هو الذي سعى بنفسه إلى عدوه ، عارضاً عليه خدماته ، متصوراً أن في ذلك خلاصاً له من نقصه

٤ - ٤

لقد قدم ووس عالماً مسرحياً ، رحب الحيات ، يشغل فيه واقعه في صورة حادة الخطوط والألوان ، محاولاً أن يقدم نقد من فن المعرفة التي تفرص على التواصل مع جمهورها . وقد يتهم بعضهم بالاحترق في محاولاته ، وقد يراه بعضهم كأنيا يقدم حياً « محط » وهو معرض للرصوص النفسية في الواقع العربي ، وقد يرى فيه بعضهم كأنيا حسن النوايا ، تقدم نصوصه عنلاً مدجناً عاجزاً مهروماً يتمحور حول أداة قهره ، إلا أن ووس يقول لنا

إن أظلم مسرح تحتل فيه المساحات ، عرض تشترك فيه مسألة حبر حوار مرئجل وعي ، يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيت وبطبيعة قدرنا ووحدة ) ويجب علينا ألا نهون من شأن الحلم ، فهو دوماً جنى الواقع وأداة تحريكه ا

• هوامش

- (١) راجع جورج فوم « التزاح بين النصير واللاتير في المجتمع العربي » سلسلة البحوث العدد الأول . طبعة الأولى . باريس ١٩٧٨
- (٢) محمد بلوى « معامرة الشكل عند روائي الستينيات » - فصول . العدد الثاني من المجلد الثاني ص ١٢٨
- (٣) من مسرح بريخت يمكن للفناني العربي الرجوع إلى « برنولت بريخت » نظرية المسرح الشعبي ، ترجمة جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٣
- « رونالد جراي » بريخت - ترجمة نسج محل . مراجعة أحمد كمال ذكي . المطبعة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢
- « إيرام حادة : آفاق في المسرح العالمي ، المركز العربي للبحث والنشر القاهرة ١٩٨١
- (٤) فطس في بير آتية توشار « المسرح وللق البشر » - ترجمة سمية أحمد . مطبعة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨ . القاهرة ١٩٧١
- (٥) نقب
- (٦) يقول بريخت : ( المسرح الشعبي ليس شيئاً جديداً كلياً من ناحية الأسلوب ، فهو في طريقة عرضه ومحاكاه ، وفي تأكيده على الجانب التي ، مرتبط بالمسرح الأسوي القديم ) . راجع ص ١١٢ من « الرؤية الإنسانية » - مجموعة مقالات حررها ميشكل بولك وهرمان سانجر . ترجمة أحمد حلم ، ومراجعة : محمد منصور . طبعة الأولى كتاب . القاهرة ١٩٩٩
- (٧) آفاق في المسرح العالمي ، ص ٥٩
- (٨) سعد الله ووس : « بيانات لمسرح عربي جديد ، مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق ، أكتوبر ١٩٧٠
- وراجع أيضاً مقدمة « معامرة رأس للملك جابر » - دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧
- (٩) سعد الله ووس مسرحيات الثانية
- ١ - حكايا جوقه الثلاث ، ومسرحيات أخرى
- ٢ - فصل قدم ومسرحيات ثانية
- ٣ - حلة سر من أجل (٥) حزيران . اعتمدت على نسخة محفوظة ، وسوف أشير إليها في بقية المقالات
- ٤ - سيرة مع أي خليل القباني منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣
- ٥ - الذين يملك الزمان - في مجلد واحد مع معامرة رأس للملك جابر دار

- الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ وسوف أشير إليها بـ « القليل » .
- ٦ - معامرة رأس للملك جابر - وسوف أشير إليها بـ « المعامرة » .
- ٧ - لذلك هو لذلك - دار لين غندون للطباعة ، بيروت ١٩٧٧ وسوف أشير إليها بـ « الملك » .
- (١٠) بعد أن يربط رويات من مثل « حطرات فاضل المزاوي الجميلة » وه لا شجار و غيبان موزون ، بعد الرحسن منب ، وه عردة الطائر إلى البحر ، الخيم بركات ، وغيرها أول دواوي مثل « البحر القليل » لصالح عبد الصبور ، وه مرثية للعصر الجميل ، لأحمد عبد الحظي حجازي ، وه البكاء بين بني رزقاء ، لجمانة ، لأمل دنقل ، أن في المسرح فقد ظهر ذلك في « الدواويش يبحثون عن الحقيقة » لمصطفى اخلاج ، وه « النار والزيبون » لأكرم مروج ، وه « حبة حل للمره لعل سالم ، وه الزواج » لخيالين رومان . وهذه حرد أمثلة
- (١١) القليل ص ٧٨
- (١٢) القليل ص ٢٨
- (١٣) تمه مقاد طويل ، يدرس فيه صاحبه التشابهات بين النصين ، وينتهي إلى تأكيد أن ووس قد قام بما يتنبه عليه « النصير » على طريقة عتق الكتابة التجارية في المسرح النصري ، والكتاب يرى أن تحول بطل « الرجل هو الرجل » لبريخت يبدو لنا مبرراً ، على حين نذكر بعدم الاكتناع بهذا تحول أي عزة في « الملك » - إلى ملك من طرز بطريركي . على أن الكتاب يرى أن ووس استطاع أن يصل مسرحيته نفسياً للسلطة الجورجوتية ، من وجهة نظر ماركسية ، وهو ما لم يفهم به بريخت . وعلى حين يرى أحمد الحمو كتاب مقال « الموقف الأدبي » ذلك فإن خلفاً آخر هو خليل النعيمي يمثل مسرحية ووس انطلاقاً من قننه في القيام بالتحليل السوسولوجي الطلي ، برغم إشغاله بذلك من خلال النص . وفي تقديري أن بريخت قد نجح بما يريد تشديده ، وهو إمكانية تفكيك الإنسان كآلة سيارة ، ثم تركيبة مرة أخرى على عبد آخر مختلف . أما رأي النعيمي فيمكن أن يوصف بالمجردة جد تمتعه من طبعه الإيديولوجية . راجع
- « أحمد الحمو » ، « الملك هو الملك » أم « الرجل هو الرجل » - بين سعد الله ووس وبرتولت بريخت . الموقف الأدبي ، العدد ٨٩ ، يونيو ١٩٧٨ . دمشق
- « خليل النعيمي » الكتابة لفهمية ومسرحية لذلك هو الملك لسعد الله ووس البحث ، العدد التاسع ، البث الثانية ، باريس ١٩٧٨
- (١٤) راجع - على سبيل المثال - حكاية الفهال و« بيانات في ألف ليلة وبيلة
- (١٥) راجع مقال الدكتور سمير تاسم عن « المعامرة في النص العربي المعاصر » فصول العدد الثاني من المجلد الثاني

# دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يصل ويساهم بكتابة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوف من العلماء والادباء - زعماء الفكر - مثل :

لدكاترة والأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، ألبير مطلق ، عبد الحميد بوسرا ، السيدة ان بروب ، كامل المهدي ، ومجدي رزق ، يوسف حني ، حسن الكرمي ، مصطفى هني ، رها نصر ، ابراهيم الديوب ، هارث الفاروقي ، أحمد كي بدوي ، عدنان عابدين ، للواء شفيق عصمت ، العقيد أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدواني ، بيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هبيسي ، آرثور غورمان ، بردت وبلوك ، نيريسار بكارد ، كافي كيلباتريك ، آت كاتريدج ، اندرو سيفدنت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وآساير ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهبة ، ومجدي رزق ، معجم العبارات السياسية الحديثة  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الادب ..  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، كامل المهدي ، معجم المصطلحات العربية  
في اللغة والادب .  
د. عبد الحميد بوسرا ، قاموس الفولكلور ..  
عربي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية  
والهندسية - انكليزي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول  
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .  
يوسف حني ، قاموس جنح الطب ..  
انكليزي - عربي .  
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم  
الاجتماعية - انكليزي - فرنسي - عربي .

الأبير مصطفى الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشواحي في  
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .  
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..  
انكليزي - عربي .  
سموحي نوره العارفة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
حسن سعيد الكرمي ، قاموس المسار ..  
انكليزي - عربي .  
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة  
العربية المعاصرة ..  
نبية غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية  
انكليزي - عربي .  
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية  
فرنسي - انكليزي - عربي .  
ألبير مطلق ، معجم الفاظ حرية صيد السمك  
في الساحل اللبناني

مركز  
التوزيع  
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواحي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

# أنثونان أرتو

## مسررح القسوة



بعد «أنثونان أرتو» ١٨٩٦ - ١٩٤٨ من كبار رجال المسرح ، وعلى الرغم من أنه كان في حياته مثلاً ومخرجاً شبه معمود ينتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمة ، يأتي في مقدمتها كتابه «المسرح وفنونه» *Le Théâtre et son Double* ، الذي وضع فيه أسس المسرح الحديث ، كما كان له تأثيره في كتاب المسرح الغربي المعاصر.

كان «أرتو» يرفض مفهوم المسرح السائد في النصف الأول من هذا القرن ، ذلك لأن المسرح الغربي ، في نظره ، لم يكن - بعد - قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدي إلى خلق عالم وإنسان جديدين ، فالمسرح مرتبط في ذهن «أرتو» بالكون ، وهذا ما تعلمه من المسرح الشرقي أو - بالأحرى - من المسرحين الياباني والصيني . فكتاب *Bharata Narya* *Castra* وهو من أقدم الدراسات عن المسرح في العالم ، يقول على لسان الآله «براهما» *Brahma* «لقد خلقت المسرح مطابقة لحركة العالم ، وللمعرفة المقدسة ، وللعلم وللأسطورة ... وسوف يكون مكانا للعلم وللترفيه لطاهير الناس»

حفيظة محمد عبد المنعم

وعندما أسس أنثونان أرتو مسرح «ألفريد جاري» *Théâtre Alfred Jarry* في عام ١٩٢٦ اقترح موضوعاً معروفاً اسمه «الأحداث الحارية» *l'actualité* وهو يعني ، على حد قوله ، «الأحداث المنيرة عن حالة المرشحين الحالية»<sup>(١)</sup>

وقد أدخل في البرنامج مسرحية «الأطفال على مقعد حكم» *Les Enfants au pouvoir* من تأليف «روجر فتراك» *Roger Vitrac* ، وهي تمثل تحليل الفكر الحديث ، فثورة في المسرح ذات شقين ، اجتماعي وفلسفي ، وسلاحها : «المكاهة في جميع صورها» ، وهذا : «الصحك للطلق» ، الصحك الذي يبدأ من الحمود الأله ليصل إلى هزات البكاء العظيمة»<sup>(٢)</sup>

ويصيف أرتو إلى المكاهة والسحرية «اللامعقول» ، الذي يعبر «القوى الخدمية» *Les Forces négatives* ، الكامنة في اللاشعور ، وهو يدعو إلى التساؤل عن أسس التفكير المطلق ، وقيامته فالمسرح لا يتوجه إلى «الفكر» البشري ليدعوه صحت إلى التدمير ولتو - على المنطق القائم ، بل يسعى عرو العاصم كذلك لتحريكها عن طريق «أقصى طاقة للتعبير» *le maximum d'expression* ، مصحوبة

ومفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكلمات برهما ، فهو مؤيد بحافة خلافة ، ولكن على مسرح أن يهدم ما كان قائماً قبل البناء لإبحار الجديد ومن هنا يأتي ما يسمونه عليه عبارة *l'action négative* ، أي حركة الهدم السلبية ، وهي ليست سلبية على هذا المسرح ، بل جزء من طبيعته وجوده ، وللفظ القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ، فلا حدم ولا دمار ودماء وأنتم وتدهور المسرح يرجع إلى أنه قد قطع الصلة مع روح الفوضى *l'anarchie* المتأصلة فيه ،<sup>(٣)</sup> لذلك صار لازماً على المسرح أن يشير الفسق ، وأن يُسهم في خلق الثورة التي ستحدث حتماً في عالم يسير نحو مائه ، ليعود إلى وجود جديد ، وهو في هذا يساير فكر هيجل المخلل في الفلسفة ، والسفسطة ، والتركيب *these, antithèse, Synthèse* فالكون عند أرتو مطابق نظرية هرقليطس عن العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ، أي إن الحياة ولكون قد انبثقا مما أطلق عليه اليونانيون اسم «فوضى المادة» *Chaos* ليعودا إليها مرة أخرى ، ثم ليخرجاً في شكل مختلف ، وهذا ما يسمى «معودة الأبدية» ومن ثم فإن حركة التدمير في المسرح إنما يساير حركة الهدم الكونية

«سخرأة القصوى» *le maximum d'audace* ، حق ينهر المشاهد بأنه قد سُجى في مصيدة من المديان ، وأنه اندمج وامتزج بحق مما يجري على حشة المسرح : «إن ما نبحت عنه هو التأثير للمعرض ، وأندرة على التحلل المرتبطة بالحركات وبالكلمات ، والواقع بوجهه لأسمى ولأخفى ، وأعدبان الذي احترناه وسيلة درامية أساسية»<sup>(١٤)</sup>

وبرى كلمة «d'actualité» أو الأحداث الحاضرة وهو نحو : كتاب «المسرح وقربه» *Theatre et son Double* من مضمونها الانحياض لتعريف فقط عن «أصالة الأحداث» *l'authenticité des Faits* وهي تأخذ أيضا بعد فلسف ميتافيزيقيا حديدا مرتبطة بالتصير الإنساني فأرتو يكتب أن Roger Vitrac قائلا : «إذ أردت أن تخلق مسرحا للتدافع عن بعض الأفكار السياسية أو غيرها فإن أنبئك في ذلك ، إذ لا يثير اهتمامي في مسرح سوى وهو مسرحي أساسا» إن استخدام المسرح لشئ أى فكرة نورية - إلا مما يتعلق بالروح - يبدو في محاولة وصعبة جدا ، ومنهرا جدا لاستغلال الأوقات والمعرض الساعة»<sup>(١٥)</sup>

لم يعد أرتو يهتم إلا بكل ما هو إنساني ، حتى في الأسطورة ولم تكن الأدب والشعرية ، أصبح لا يرى إلا ما هو متعلق بقضايا البشرية جمعاء فلما بلغت نظره في مسرح Zola هو قصة الرائي سيمون التي تلتها كادار وهي معاصرة لما كانار<sup>(١٦)</sup> ذلك أن أمثال هذه القصص دقيقة ، لا لدهر ، لأنها تحس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مشكلات وعلاقتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور والمسرح يهدف أساسا إلى إبعاد الإنسان «بثورة الميثاقية» من أجل تقدم جدرى في مصيره ، وطول ما يبدو مستحسنا بل مستحيلا في حالة البشر الراهنة إن حثرت أرتو للمسرح ذرة غرض «فكاره يربح إن أنه كما يقول وليس يسوق حبيب» بل مفكر يكشف عن آرائه عن طريق الفن وأفضل وسيله لتصير «...» تتم على نوع من التأثير الخيالي *émotion esthétique* فهو يبحث دائما عن «التأثير» وأن يتأثر «...» جميعا ، «...» في لغة المسرح موصلا جيدا لفكرته ، «...» من الناس ، فالمسرح ليس هدفا في حد ذاته ، بل وسيلة لنسج جديد عن الواقع الحقيقي للإنسان والبناء والمسرح ، كالأسطورة ، قائم على «روح متوغة» في القدم ، وهو وسيلة للإبداع عن طريق القلب والشاعر ، وهو لا يقلد الحياة بل يعيد حبيب ، وبهذه المشاهد تحمل فكرة حقيقة الوجود والإنسان وهذه حقيقة كامنة في داخل النفس ، وعلى المسرح أن يستشعرها ويحركها إلى الوراء ، إنه يحركه بسر الأغوار ولمعرفة الحدود ، «الشخصيات تذهب إلى أقصى دوافعها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة» وهذا ما يهدف إليه المسرح»<sup>(١٧)</sup>

حين تبلغ الحقيقة النفسية للشخص أقصى درجاتها فإنها تعد طائعا بفردي المتغير لتصبح حقيقة عامة ثابتة ، والمسرح يسو بالمشاهد الذي يجد نفسه قادرا على فهم حقيقة الوجود ، تلك الحقيقة التي عرفها الإنسان في هذه الخنعة ثم بعدها جعل احصارة ، أى جعل الثقافة عامنة على مطلق ومبجج العمى التجريبي وقد ذهب أرتو يبحث عن

تطبيق لفكرته التالية عن المسرح إلى المكسيك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامي الحقيقي الذي يمتزج بالحياة ، ويعبى أصوها ، ويعبر عنها في بعدها الكوني ، إن فكرة مثل هذا المسرح لاصلة لها بمفهومنا الخلق عن القواعد الخيالية ، حيث إنما ظهر أن «العمل الفني والعمل الخيالي يبدعان إلى التسلية وإحداث أثر غير ملحوظ خارجي وعابر»<sup>(١٨)</sup> ، في حين يعنى المسرح في نظر أرتو ممارسة *praxis* والحركة لديناميكية خلافا ، إنه يتنس إلى الصنعة *rotémisme* ، أى إلى تلك صناعة المصنوع المصنوع والارتمى بحركة «...» يكتب أرتو : «إن الصنعية هي كللتها ، لا المسرح ، وهم : جعلت للممثلين ، وكل

ثقافة حقيقية تعتمد على حسن التبريد بصورهم إلى أروع في عبادة أحياء النبرية ، أى تلك «...» الثقافية كلها»<sup>(١٩)</sup> والمسرح ، كما ذكرنا سابقا ، يهدف إلى هدم كل شئ من أجل الوصول إلى الجوهر بالطرق المسرحية ، وهو أيضا يبحث التثام عن حطورة العودة إلى الأصل والجوهر أو إلى عوصى للمادة وسيلة أخرى ، ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الخليفة لفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وحركتها ، بل «إن المسرح هو في الواقع أصل الخليفة»<sup>(٢٠)</sup> ، وعوصى لمادة هادوية حقيقة تكرر فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قائمة ، لا يقوى الإنسان عليها ، لأنها تقبض الحياة والوجود ، فهي متبعضها ومقبرتها معا وفلسفة الصبورة التي يمتصها أرتو هي عودة إلى عوصى أدلة ، إلى الدمار ، ولكنها عودة مؤمنة ، يهدف إلى خلق جديد في شكل جديد ، «...» القسوة ، كما يهوسها أرتو ، فالثقوة السلبية أو التدميرية التي تكن في المسرح هي أساس الشر ، أو «الرب» في كل عمل درامي ، وكل مسرحية يجب أن تحتوي على قدر منه ، فالمسرح ، مثله في ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحى وبالقوى السوداء والكامنة في الوجود ، التي ستؤدى حتما بنا إلى الموت والقضاء والفسوة هي «إدس حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم» ، وهي تعبر عن الشئ الناتج من المادة نفسها

فإذا كان Leibatz ينظر إلى الشئ وكأنه شرط أساسى لوجود عالم لا يصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه عصلة «لامتداد» أدلة «وسمكها» وهنقلها ، من ناحية ، والحركة الكون من ناحية أخرى ، والفسوة تعنى أيضا «القانون» أو «الناموس» الذي يظم الكون ، ويشتمل في الحركة الدائرية للكواكب ، وهو يم عن الدقة والتوجيه المطلقين ، ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التي تسير الكون وبكلمات الحية ، وتسمى حينئذ «الخريزة حب البقاء» ، التي يطلق عليها أرتو اسم «الشهية للحياة» *l'appétit de vivre* وهذه الإرادة أقوى من الآلهة الخالق للكون الذي يرمز إليه أرتو بلعظ *Demiurge* ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل في تسييرها ، بل إنه هو نفسه يصنع ما يصنع بدافع تلقائي ، «إن الآلهة الخلق عندما يحس فهو يطبع القانون القاسي لتخلو» الذي تعرض عليه نفسه ، وهو لا يستصع الإلحاد عن الخلق»<sup>(٢١)</sup>

وهذه الفكرة عن أن الآلهة صانع يحصص للناموس الكون ليست جديدة ، فهي مستعارة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هي التعبير عن الناموس الكوني الذي يمثل على المستوى البشرى في التعق



## المسرح

ونأخذ هذا الواقع في مفهوم أرتو معنى الغديان والوصوح والخور والحكمة. وقد وجد كاتبنا مايشده في مسرحية أنشودة الأشباح *Sonate des Spectres* لسريديرج. وهو يفسر ذلك بقوة

«إياها - أي للمسرحية - تذكر بالقصص القديمة، حيث يكون الشخص الأقل وعاءاً والأكبر حونا هو في الواقع الأكثر عقلًا. وهو في ذلك يمتلك حل كل العقد»<sup>(١٧)</sup>

ويبدو أن أرتو يرغب - مثله فعل سته - في أن يسند بالعقلانية والمنطق الحكمة المبعثة من المسرح الترحلي اليوناني. فدرجها هي امتزاج الإلهين ديونيزوس وأبولو. فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة بغائبة محلة في العودة إلى فرضي المادة والفرة الدافعة للمبعدة منها. فإن ديونيزوس يرمز إلى الجمال والنقاء والصفاء في الشكل الخارجي. وعندما يتدمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح رمز للحياة في اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة. لذا فإن أرتو يقول:

«المسرح يمتزج بقدر العالم من الناحية الشكبية. وهو يتساءل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال»<sup>(١٨)</sup>.

وهو يحقق التركيب *Synthesis* بين قوى الحياة الدافعة وشكل الحياة الخارجي. ولقد حاول نيتشه أن يبرز خصائص المسرح الموسيقي الرافق بواسطة هذا التركيب. ولكن أرتو يعلم بتحقيق المسرح المتكامل أو المسرح الشامل. لذا فهو يرغب في التحرر من القواعد المسرحية، وإدماج أكبر قدر من التعبير في أكبر قدر من الحرية، مستغلا في ذلك إمكانات الإخراج كافة

إن أرتو يطلب عرض للموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة، ولكنه يرفض المدرسة الواقعية، حيث إن الواقع الحقيقي إنما يكون عند «ملقى الواقع بالخيال». ويمكن الوصول إليه عن طريق «الإخراج الذي يعتمد على التكلف ليلقي بالواقع الأكثر واقعية من الواقع». وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة<sup>(١٩)</sup>، وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن «شاعرية المكان» المرتكزة على اللغة الملموسة، التي يطق بها كل ما يجري وما يوجد على المسرح. وهذه اللغة سميت بل حد بعد من الديكور «الحقيقي» الذي يجعل المشاهد يتعاضد مع أحداث المسرحية نظرا لواقعية الأشياء التي تأخذ مكانها على المسرح هي كثر عبر عن نوايا المؤلف من لغة الكلام. لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته، بمجرد إلى ذهن المتفرج بإعطائها شكلا ملموسا. ورمز أمثلة ذلك «أن يرى الشخص الذي يهر الآفة حب ما يظهر منه صفة يكون صورته حقيقة للغة التي تتوهم بها»<sup>(٢٠)</sup>

ومثل آخر هو صبح كائن ذي مظهر مقس به. يحطم الكون المخلوق بالإنسان. ويكون مرادفاً لثلاثين في مسرح نصبي. مسرح حرية من. وفي مسرحية «ناجور» الذي يرمز المكسب بنفسه الكرمه في الصنعة بأن جعل شاة يقول معجنا. «د. د. د.» إن هذا ندم بعد استقرار جدا. ولكن ما يعجز حالف هذا الندم. «أحييت برى حين تصادف

الحياة وحب النقاء، ولكنه يتحد أيضا شكل القدر الذي يُسر ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله. وأرتو يشير في إعجاب إلى دور القدر في مسرحيات «مزلنك» قائلا: «إن القدر اللاشعوري في المسرحية اليونانية القديمة يصح عند مزلنك الميرر لوجود الفعل؛ فالشخصيات ليست سوى دمي يحركها القدر»<sup>(٢١)</sup>.

ولمسرح يكشف لنا عن عاب الحرية الإنسانية، فكرة التوجه أو التسيير بقدرى تدو وصحة في شخصية *Cenci* نطل مسرحية أرتو. في حمل هذا العنوان. فهو يتصل قديم. ويصبح قاسم مثل «سور» نكوي. ويعبر بذلك في قوله «إني أبحث عن الشيء وأصله لأنه قدر ومبدأ. لن أستطيع الصمود أمام قوى بداخل تتحرك شوق لكل»<sup>(٢٢)</sup>

والاقتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعني استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الناشئة والعامية *Amoralisme*. وفي هذه الحالة تعقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق، وتصبح نسبية، خاصة لآراء الفرد واختياره. فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة، وكيف يحسم لفكرة لنواب ويعقب. إذ كان الإنسان مسيرا وتاما لحركة الحياة ولكون بقى يس «بب» أي يد «ب» الشر يكون حينئذ هو عدم مسايرة حركة الكون في قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم. لذا فأرتو يعبر عن رغبته في الوقوف بعزل عن قواعد الأخلاق لحياتها بتصره:

«بني أريد أن أرتفع إلى مستوى ما هو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التي تمح كل تلك القوة لظفرس إيلوريس *Eleusis* لسرية»<sup>(٢٣)</sup>

فالمفهوم الميتافيزيقي للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان ومعرفة ضرورية المعرفة من اتجاه الكون إلى النقاء

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقضي أيضا فكرة «البينة النفسية» للشخصية، التي تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنساني. لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لا يصلح إلا لمسرح «أخلاقي» و«رحي»، يكون امتدادا للمسرح الطبيعي الذي شأ في النصف الأخير من القرن الماضي. فالبناء النفسي للشخصية يجب أن يقدم بأسلوب «ميتافيزيقي»، يقوم على الرموز والاستعارات. وعلى الكاتب أن يصل إلى الحضور النفسية والأسطورية للإنسان كي يحدد معالم شخصياته. ومسرحية *Les Cenci* التي كتبها أرتو تقوم - مثلها في ذلك مثل أسطره «أوديب» - على الاتصال الحسي بين الحارم *inceste*

«موضوع» يد عام، وهو يتنمى إلى عهد ما قبل التراجيديات الإغريقية. على الرغم من أن مسرحية *Les Cenci* تصور حادثة وقعت حقا في بغداد في القرون الوسطى. إن عرض موضوع يحس الشرية وصداها لأبيه ولقدرة يعطى للمسرح معدا إنسانيا شاملا. لذا فأرتو يرغب في أن يستند بالتعصبات النفسية للشخصيات مايسميه «ميتافيزيقية» الكلمة والحركة والتعبير<sup>(٢٤)</sup> وهو يهدف بذلك إلى إقلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية. ولكن كما يخفي أرتو العودة إلى حقيقة «معنى» الحق، بل حقيقة الأساطير ووصفي المادة التي ترمز إليها أسطوره ديونيزوس إله الخمر. فإنه يريد أيضا عرض «الواقع» على

ومجموعة من السيفان واللحم الحلى تصفط مع الأقدام والأبدى والشعر والأشياء والأعمدة والأبواب والمعابد والأنايق ...» (٢١)

والأشياء التي تجسد الفكرة المحررة وترمز إليها يجب أن تختار بدقة ، إذ يجدر أن تكون رمزية إلى أبعد حد ، ومعبرة إلى أقصى درجة ، فإن أرتو بوصفها بعبء ، ولكنه يرتو إلى اكتشاف ثوابت للتعبير المسرحي ، هي ما يسمى بالأشكال والرموز البنية . فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية في مسرح أرتو ، فهي في آن واحد «أداة» *Objet* وشكل هندسي *Figure* وحامل مسرحي *Support Scénique* ، أي إن العرص المسرحي يصبح دائرية والدائرة - بوصفها أداة - تبدو في مسرحية *Les Cenci* في هيئة العجلة المخصصة لتعذيب البطلة «بياتريس» لمنهية بمحاولة قتل والدها . ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو التاموس الذي يفرض على الكون حركة دائرية ودورية مابين الوجود والعدم ، ويشرح أرتو ذلك قائلا : «عندما كتبت *Les Cenci* فانس أنصت تواجدتي لحركة الطبيعة ، لتلك الحركة الدائرية التي تدير البات والكائنات ، والتي تنكر في الثورات البركانية للأرض» (٢٢)

وفي مسرحية «ماهور السماء» يرمز أرتو إلى القسوة الكونية بصوت عجلة تدور ، أما في *Les Cenci* فالعجلة مرتبطة بالأشياء . وأرتو يجمع بينها حين يقول : «العجلة تدور والسجن يصرخ» *l'enfer est la machine à vapeur* . ولعلها أيضا تمثل القدر ، وتكون جسما ماديا معبر عن قانون دائري محدد ، يسيطر على العالم . فمثلا في مسرحية «بياتريس» وهي على عتبة الموت قدرا دائريا ، وهي غشوى أن تعود في زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أبائها . فالكاتب يوحى إلينا بفكرة تناسخ الأرواح ، وهي في نظر المبدوس أقصى درجات المحجم .

وفي مسرحية *Les Cenci* أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع المشين الذين يتحركون مكونين دائرة بحسب في دحطها الأبطال الذين يشعرون بدورهم بأهم مطاردون من كل جانب ، وأن لا أمل لهم في الخلاص . وفي الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة على مراحل ، فمثلة في ذلك طرق الحقيقة وهو يقفل على الحرميين . وعندما أُنشج بأ مقتل الأب انتشر الحراس في هيئة نصف دائرة ، وكانهم يعرفون نصيب الخناق على الشخصيتين الساليتين . بياتريس وبوكريت . ولكن عند اكتشاف المرحمة كتملت الدائرة . وأخذت نصيب شيئا غريبا حول عائلة *Cenci* . راسمة بذلك إلى القدر لدى بلاط الأسرة . فالدائرة إذن تمثل آلة جهمية يطلق على صاحبها

والدائرة تحدد أيضا شكل العرص المسرحي . ويتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وحشية المسرح . فلعناء الإحريق تحيلوا مسرحا دائريا يحيط به المشاهدون بالمشين ، ولكن أرتو يطلب العكس . حيث يتفحصون حول المتفرجين . عندئذ يشعر المشاهد بأنه جزء من العرص . ويرد د الاندماج ، وينبع التأثير مله . وكان أرتو قد طالب في «ليب الأور مسرح» بصوه «بالقاء حش المسرح . واستخدم الأركان

الأربعة للصالة المستطلة التي تذكر بدور العادة بدلا من . وذلك لإعادة روح القلمية إلى المسرح . وعندئذ يصبح المشاهد في منتصف العرص الذي يجري من حوله . ولكن المتفرجين سيحيضون بدورهم بالمشين ، ذلك لأن أرتو يحدد أيضا «مكانا مركزيا» في منتصف القاعة ، أي في وسط المتفرجين ، ليجري فيه الجزء الأكبر من الأحداث . هذا التبادل الدائري بين المشين والمتفرجين يربط العاصل بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح لاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا . ونصبح الدائرة هي الوسيلة لإزالة كل «تباعد» *distanciation* عن المسرح .

إن أرتو يرغب في الوصول إلى حقيقة الإنسان ، ولكنه - كما قلنا - لا يجهد المسرح السيكولوجي الذي يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والمخاطبة للشخصيات تبعا لمواقف معينة ، بل هو يكتفى باستعراض بعض الخصائص الداعية للشخصيات انفعالية عطفية ، ويسمى الشخصيات الحالية من الانفعال «دمى» ، ولكن كل شخصياته لا يخرج عن كونها رموزا متحركة .

والتمثيل أيضا ذو طابع رمزي ، يعطى بعدا إنسانيا عاما للدور . فارتو معه كان يمثل بأسلوب يحد عن الواقعية ويقرب من التكلف . فمثلا عندما كان يمثل دور شارلمان في مسرحية *Huon de Bordeaux* تقدم نحو العرش وهو يمشي على أربع ، وعندما طلب منه المخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له : «آه ! إذا كنت تريد التمثيل الواقعي لهذا شيء آخر !» فلو أن يفي الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة ، وهي أسى من الواقع ولذا فهو يطالب بأسلوب في التمثيل يطلق عليه اسم «الشفرة» *le code* . ويطلب من الممثل أن يخرج تماما من شخصيته الأصلية ليندمج في الدور ، وليكون أيضا أداة طبيعة في يد المخرج

أما حيلة العرص فتكون «وحيدة» ، لا تمثل لها ، والعرض لا يتكرر بل يتجدد في كل ليلة ، ذلك لأن المسرح قرين الحياة ، وعليه أن يعطى انطبعا بالمخاطبة والمخاطبة اللتين تميزان أحداث الحياة . ولكن رغم تلك التلقائية البادية فإن الإخراج والتمثيل لم يتركيا لتصفية ، بل إن كل شيء سوف يكون محسوبا بدقة ونظام واضبط ، مثل حركة الكون ، كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تُحسب بدقة كما هو الحال في الرقصات الإيقاعية لمسرح جريرة بالي .

وفيما يتعلق بالملابس فإن أرتو يرفض الزي الحديث ، ذلك أن المسرح يقدم قصايا تمثل البشرية جمعاء ، دون التفيد بمكان أو زمان . وإذا كان كاتنا يحذ الزى الواحد ، كما هو الحال في مسرح النوبة *noe* الياباني ، فإنه - مع ذلك - يرفض استعاطة ذلك في المسرح الغربي . وهو مكثي شباب العصور القديمة لإضفاء مقدسة والحلال على العرص فالتيات والديكور وكل ما يشعل حير عن حشمة مسرح . يسهم في خلق «لغة مسرحية» تخرج عن نطاق منطق والفكر المحدود لتصبح لغة ملموسة ، إذ إن الخواص هي الوسيلة الوحيدة لمعرفة الحقيقة . والمسرح هو اللقاء المفكرة بالحركة ليتبع ما يسميه أرتو لغة الحسد أو «نيد» . ويقوم على حركات الممثل . وقد فكر أرتو في إخراج رقصات باليه تعبر عن أفكار مجردة عن طريق حركة الحسد ، كالرجة والنشوة والموت واليأس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس

« إن الأسطورة عند الدوجون تصف (طفولة) الإنسانية . فالبشر الأولون ، مثلهم في ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والبكم . يعبرون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والغمهمة . مكونين بذلك وسيلة بسيطة وبدائية جدا للعلاقات الاجتماعية » .<sup>(٢٥)</sup>

وأهل هيئة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من بوجه أو فكره . فهي تولد في القلب ولرئيس واستكرياس والفصاح والخشخشة .

وإذن فأبو برغيب في العودد يصف المسرح إلى مراحله بكلام الدائبة ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن رغب والتقصود المسعثر من قسوة الملوك الإنساني . ومن بعده في حصرها بلإرادة الكونية . فإنا نجد في مسرحه *les Cenci* عبارة « سخر بصرخ وبهجة تدور » . معنى أن انتهى نادى أو نداء نفسها تصرخ حين تدور عهده الرمز والكون . فهذا معنى هذه . وتصريحات تنطق حين تصبح تهدت أو أنها . معبرة بحدوث عن مختلف الأحوال الإنسانية في مسرحية « الخبز الخمس » . وهي من نوع ساتوميم . بمعنى أن هذه التمثيل بالنسبة لدور « الطفة » . إن رغبها وماديا بالاشعورية ترجم عن طريق تهيئات ميمه وأنبي وتوقع .<sup>(٢٦)</sup> والصوت البشري يسهم في خلق جو مسرحي . يمتزج الواقع فيه الخيال . فيولد ذلك نوعا من « الوهم » اللام عند المشاهد . لذا فأرتو يقو عن الممثلين فيها يختص بالصوت : « إن كل واحد منهم سيكون له صوت متميز ومباين » . يقع بين درجة الصوت الطبيعية والتصنع المثير للأعصاب »<sup>(٢٧)</sup> . ولتحصول على الأثر المطلوب بالنسبة للصوت فإن أرتو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفي الصالة . وحين يكون الصوت أعظم وأصمحه فإنه يعبر بطريقة مادية وجسمانية عما يدور داخل النفس . وهو يكشف بذلك عن حقيقة الإنسان . ويرى نصيب إلى الصوت البشري المؤثرات الصوتية خلق أعظم قد . من « الوهم » لدى المشاهد

أما الاتصال والاندماج التامان بين حشبة المسرح والصالة فيتم عن طريق الموسيقى ، فهي لغة محسوسة وعالمية تؤثر على حواس المشاهد وتدعو إلى المشاركة التوجدانية مع الممثلين . ورشادهم إلى مسرحية *Les Cenci* . تنس على أن الموسيقى تلعب بها دور كبير فإلا مع بداية مسرح أسطه ساتوميم هو التعديب بعد نهات مسوارة من موسيقى الإنك ثم يرداد الإيقاع صفا وصرو . وأخير يبدأ في الانحدار التدريجي واهلوه حتى حتى مع إسدل الت . ويصبح ريو باستخدام جميع أنواع الآلات الموسيقية عناصر مشتركة عن هذا . من به يعتقد في وحب اكتشاف يقاعات ورددات جديدة لإيجاد مؤثرات صوتية غير معتادة . وإن حسب لغة الأصوات بوحدة لغة التصو . في تسبح خلق جو عبر عشت . ممتو : لا المسرح « الصوت وصوره يتصهران لا يضافا للمتحرك إلى أقصى درجة من التوتر والانفعال ثم الاندماج التام مع المشاهد . فمع المسرح . و لغة المحسوسة احسده . تتكون من الأدوات والموسيقى وحركات وتصريحات والمؤثرات الصوتية والأصيرة . ولكن حدث (بمعنى احتفاء الكتاب كنية «الخوار سيبو إلى حسب كل ذلك مع برر الكلمات الغمقة بمعاني شديدة



« ولغة حمدا مكونة من إيماعات إشارية

*Gestes - Signes* . خلق مايشه الأنجندة الطيروعلمية

دات الأبعاد الثلاثة . وتقترب من الساتوميم . ولكن أرتو يجرب نوعين من الساتوميم : نوع الأول يسمى *Idéographie* ، وهو ترجمه مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى ومرى . أما النوع الثاني فتكون من حركات بدئية للكلام . « فالحركة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة » . في حين تمثل الحركة في النوع الأول « أفكارا ومظاهر طبيعية بطريقة فعلية ملموسة » . أي إنها تذكرها لما بأشبه وتفصل طبيعية ، مثل اللغة الشرقية التي ترمز إلى اللبل بالشجرة بنام هوفها منصور قد أعففى عينا ويستعد لإعفاص الأخرى<sup>(٢٨)</sup>

والساتوميم من نوع الإيديوجرافى تصبح عما يجوز بدله الإنسان عن طريق برار سهواته *actes manqués* وشرويه . مولكها قبل كل شىء . تعطى مسرح بعدا فكريا . فالحركات التي تمثل أجدية إشارية هي نوع من لأعديه مسرحية التي توحى بحقيقة الكون والحركات بترجمه موصوغة « احداثك اخافية » المتعلقة بروح الحياة من موصى المادة . وينتظر تمام في اتجاهه الدائم نحو المستقبل . فالحركات تدبر عما تعبر عنه لغة الكلام . وهي تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله اللدنيق وابتدعيرى . إنها لغة احمد التي تعبد إلى الإنسان كل داته ، وتقصى على الوصول بين روح واحدة من ناحية . وبين الشعور والاشعور من ناحية أخرى . فينتج عن ذلك اندماج وتطابق بين المرد والملموس . وكما أن إشارات تمثل في مسرح هو توحى بحركات الكون فإن المسرح عند أرتو يعكس « نوعا من التمازيفا المتحركة » . التي تسبح بالفكر الإنساني إلى أقصى درجات المعرفة . ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصبحا صرخات تابعة من الحسد كي تعبد الإنسان إلى لغة ماضى الكلام . « فاصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان . بعد التقصص عن لغو في والفواصل للفتنة بين الروح والمادة . والشعور والاشعور . وروح في يعبر أرتو ليست سوى نوع راق ومنطور من لافته . « فبالاشعور فقد نتج عن الحياة في المحركات المنظمة . بحيث دم بدهم لسوكية إلى كتب كثير من غرائز الإنسان . وإلى هذيب عنه حيث . يعطى نماذج تفكير وطرق تعبير معينة . وكما هو جليو . يذكر أن المدرسة التي قامت بها « جايف كالام جريول »

*Geneviève Calame Griaule*

*La Parole chez les Dogons*

الدوجون

تتج أن الكلمة عند البدائيين لها قبل الحياة في محركات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية *phonèmes* لا يصل إلى أن تكون لغة من كلمات وجمل مسة على أسس ومواعيد بحوية

القسوة يظهر النفس ويقويها على تحمل الواقع وقد تحسنت مما تحمله من شر وشراسة وآثام. والمثلث الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جذور النفس الشريرة عن موضوعات يستقى منها أفكار مسرحياته: «إذا كنا نقيم مسرحاً فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلمات النفس» إلى ماهر حتى وغير معلن، وما سوف يحدث نوعاً من التصغير للذات عند ظهوره»<sup>(٢٩)</sup>.

وعندما يتخلص الإنسان من كل ما يثقل لاشعوره فإنه يجد حياته ووحده وتكامله، أي كل ما فقدته بفعل الحضارة والثقافة، وعندئذ يصبح إنساناً جديداً بلا خوف ولا صعب، وكأنه قد ولد من جديد. فالمسرح دعوة للإنسان للتطهر والتسامي من أجل مصير بشري أفضل. وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كدية رمزية عن صناد حصارنا التي يهددها الحروب والانفجارات النووية. ومن ثم لا يعدو مسرح القسوة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندلث فيه الأديان وانعدمت القيم والمثل الروحية.

الانتمدية والعاطفية. إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح، فالمسرح لا ينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة، بل إن أرتو يحصل الحوار الذي يرتجل في أثناء عملية الإخراج، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللعبة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها. إنه الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج. فأرتو يصرح: «لن نكتب مسرحيات مكتوبة، ولكن سنجرى محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة»<sup>(٣٠)</sup>. فالارتجال إذن لا يقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج، حتى ننتزع لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى. ولكن مما هو جدير بالذكر أن مسرحية Les Cenci التي عرضت في حياة أرتو، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض، قد كتبت نصاً قبل الإخراج. وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة، ما كان ذلك للمستقبل، فهو لم يفكر من أجل جيله، بل من أجل الأجيال القادمة.

ولمسرح في نظر أرتو قيمة علاجية، فالرعب الناتج عن مشاهد

## المراجع

- |                  |   |  |
|------------------|---|--|
| - Antonin Artaud | Oeuvres Complètes, t. I, Paris, Gallimard, 1930.  | 1964.  |
|                  | Oeuvres Complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1961. | Oeuvres Complètes, t. V, Paris, Gallimard, 1964.   |
|                  | Oeuvres Complètes, t. III, Paris, Gallimard 1938. |  |
|                  | Oeuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard,       | - Tocielli (Franco) L'esthétique: De La Censure. Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1972.                          |
|                  |   | - Calame-Lortie (Gervaise) Ethnologie et Langage, La Parole Chez Les Dogons, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965. |

## الهوامش

- |   |                       |  |                       |
|---|-----------------------|--|-----------------------|
| - La Théâtre et Son Double, p. 380.   | (١٥) نفس المصدر       | Antonin Artaud, Oeuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, Paris, Gallimard, 1964, p. 151 | (١)                   |
|   | (١٦) نفس المصدر ص ١٠٧ |  | (٢) نفس المصدر ص ٩١   |
| Artaud, Oe. C. t II, Projet De Mise En Scène Pour La Scène Des Spectres, p. 130.                                  | (١٧)                  | - Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, p. 58.                    | (٣)                   |
| Artaud, Oe. C., t V, Le Théâtre et La Poésie, Paris, Gallimard, 1970, p. 17.                                      | (١٨)                  |  | (٤) نفس المصدر ص ٤٨   |
| Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 38.   | (١٩)                  | - Artaud, Oe. C., t III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970, p. 200                   | (٥)                   |
| Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 33.  | (٢٠)                  | - Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117.  | (٦)                   |
| Artaud, Oe. C., t I, Le Jet De Sang, p. 89.   | (٢١)                  | - Artaud, Oe. C., t II Le Théâtre Alfred Jarry, p. 37.   | (٧)                   |
| Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 34.  | (٢٢)                  |  | (٨) نفس المصدر ص ١٤٠  |
| Les Cenci   | (٢٣) نفس المصدر ص ٢٦٩ |  |                       |
| Artaud, Oe. C., t IV, La Mise en Scène Méaphysique, p. 47.  | (٢٤)                  | Artaud, Oe. C. t V, 'Lettre à Marcel Dale', Paris, Gallimard, 1964, p. 95                          | (٩)                   |
| Gervaise Calame Grizale, Ethnologie et Langage, 'La Parole chez les Dogons' Paris, N.R.F. Gallimard, 1965, p. 96. | (٢٥)                  | Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 15.   | (١٠)                  |
| Artaud, Oe. C., t II, La Pierre Philosophale, p. 99   | (٢٦)                  |  | (١١) نفس المصدر ص ٢٧٩ |
| Le Théâtre Alfred Jarry, p. 61.   | (٢٧) نفس المصدر       |  | (١٢) نفس المصدر ص ١٢٨ |
| Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117.   | (٢٨)                  | Artaud, Oe. C., t I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245.   | (١٣)                  |
| Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29.   | (٢٩)                  | - Artaud, Oe. C., t IV, Les Cenci, p. 191.   | (١٤)                  |

# مسرحة العبيد

## فرنسا

كتابخانه مركز اطلاع رساني  
بنیاد وایرة المعارف اسلامی

«إنني أتمنى إلى المعارضة التي هي الحياة» .

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الروائي الفرنسي الشهير «برك» ، يمكن أن تنسب إلى أي بطل من أبطال مسرح اللامعقول أو مسرح الميث كما يقال عنه بعمامة . فباسم الحياة ، راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة وبأي وسيلة ، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذي فرضته ظروف القرنين التاسع ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين . جعلنا الإنسان بمثابة الآلة أو الرقم ، وجردته من صفاته الإنسانية ، فأصبح مجرد شيء يهلك ويستهلك ، ويعد كل اليحد عن كل ما يميزه بوصفه إنساناً عن بقية مخلوقات الأرض ولكن ، ولعل أن مستطرد في القول ، ما مسرح الميث ؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا ، وسلكوا مسلك السخط ، ورفضوا شعار الاستنكار في المسرح الحديث ؟ هذا هو لب الموضوع الذي كنتأوله .

جوزين جودث عثمان

والفهم الأصل لكلمة الطليعة ، هو مفهوم عسكري كما تعلم ، وهو يعني مقدمة الجيش التي تتقدم على شكل فرقة استطلاعية في جولات استكشافية خاطفة لتستبعد حقيقة الأمور ، فيمكن للجيش التقدم في عملية حربية سليمة .

أما في الأدب ، فيتمكس هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين وصلوا الانشفاق كلية عن بقية المفكرين ، ولأرادوا أن يجعلوا من كتاباتهم حركة البقطة في مجال الفكر الإنساني ، وقطعوا بذلك كل صلة لهم بباقي أفراد القطيع العادي من البشر ، فاستطاعوا بأعمالهم أن ينفقوا أدب التحدي أمام القيم البالية ، والمعتقدات المتجمدة ، والشعارات الجوفاء ، وبعد الحياة المادي الذي يعرض فيه الإنسان في عصرنا هذا

ومعنى كلمة الميث أو اللامعقول ، كما ورد في معجم اللغة ، هو غير المنطقي ، والذي لا يتفق والمنطق السليم لعامة البشر ، وهو مصاد لأي تصرف عقلاني أو حافل على الأقل

وربما كان تعريف الناقد «مارش إسطن» أدق وأقرب إلى ما يصير إليه مسرح الميث ، فهو يقول

«كل ما هو ميث يكون بلا غاية .. والشئ الميث هو الذي يعد مستورا من حضوره الميثية ، أي حضوره الدينية و«ميتافيزيقية» ولذلك يبدو الرجل في عصر الميث تائها وصائفا . وكل حركاته في الحجة تدو عاتية ، وبلا جلوى ، بل تدو حافقة»<sup>(١)</sup>

هناك نوعان من البشر ، النوع الأول يتحمل الأحداث ، وهؤلاء هم العامة من القوم ، أو القطيع البشري الذي يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم ، ويترك نفسه يقاد من قلة من الآخرين ، وهناك النوع الآخر الذي يصنع لأحداث ويتحكم بذلك في مصير النوع الأول ، فهو يعلم دائما بتغير الأوضاع السائدة ، ويعمل جاهدا على إيقاف البشرية من سباتها و«وصوحها» ومستسلامها للواقع الذي قبله ، والذي لا تفكر حتى في مجرد الخروج منه

وبال هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثاني يتمي المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد المعطاء والمثقفون ، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع ، أو بالسيف ، أو بالكلمة . وربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية في تاريخ الشعوب .

وموقف الرقص بالكلية ، هو الذي يميز جيل كتاب أدب الميث ، أو أدب اللامعقول بعمامة ، الذي لعب فيه المسرح دور الريادة ، حتى إنه سُمي في البداية بالمسرح الطليعي ، والمسرح التجريبي ، نسبة إلى التجربة الجديدة التي قامت لتعكس لنا في صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة

وقد ظهر هذا المسرح في الخصبيات واستمر حتى يومنا هذا والذي جمع بين كتابه أساسا ، على حد تعبير الناقد «ليونارد برونكو» ، يتمثل في «ارعة في رفض كل مذهب يمكن اتباعه ، أو إيجاد مذهب معين يسير على دونه»<sup>(٢)</sup>



وحقيقة حقا هي الحياة التي قبلوا لنا من خلال مسرحيات « بكت » مثلا ، وهو في تقديرنا أهم من جسد فكرة معاناة الإنسان المعاصر في إطار أدب اللامعقول

...

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ بمسرح بالميون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية « في انتظار جودو » نصموثيل بكت ، بدأت علامات الغضب والاستنكار تملأ أركان المسرح ، حتى إن الجميع تبا بالقتل الدريع لهذه المسرحية ، التي قدر لها بعد ، نجاح منقطع الطير ، عرضت في أكثر من عشرين دولة ، شأنها في ذلك شأن مسرحية « المهية الصلحاء » ليوجين يونسكو ، التي جعلتها على مسرح « لاهو شيت » بعد بضع سنوات ، أي في عام ١٩٥٩ ، حيث تحول المشلون في بداية الأمر ، بل الفرج أيضا ، باليخص الفاسد والطاغطم والصغير والصجيج وغيرها من أساليب الفرج والمرح الذي يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد مايقدم إليه . أما فيما بعد ، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفي نفس المكان ، وبسجاح ساحق ، إلى يومنا هذا

في السر وراء كل ذلك ؟ تفسير موقف الجمهور العدائي في البداية ، ثم الولع بهذا المسرح المحدث بعد ذلك ؟ وما الذي كانت تكشف عنه مسرحية « بكت » أو مسرحية « يونسكو » ؟

أولا ، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين تتحدث عنهم ؟ ولماذا تميل إنتاجهم المسرحي باللامعقول أو بالعبث ؟

مدد الخسبيات تقريبا ، كما ذكرنا سابقا ، ظهر في ميدان الفكر الفرنسي بعاصمة الورد . بحجة من الأسماء المصنوعة آنذاك ، جمعهم موقف واحد وهو الرقص ، ولغة واحدة هي الفرنسية ، فهم لايتسبون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط ، فيما عدا واحدا منهم وهو « جان جوبه » *Jean Genet* ، فهو فرنسي المولد والحبسة أما « صموثيل بكت » *Samuel Beckett* فهو إيرلندي ولد بدبلن سنة ١٩٠٦ ، و « يوجين يونسكو » *Eugene Ionesco* من أصل روماني ، ولد سنة ١٩١٢ ، و « آرثور آدموف » *Arthur Adamov* من أصل روسي ، و « فرناندو أربال » *Fernando Arrabal* من أصل أساني ، وأخيرا جورج شحاته *Georges Schéhadé* وهو لبناني المولد

لم يكن هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مفهبا مهيجا في المسرح ، ولكن كان يجمع بينهم ، كما سبق لنا القول ، موقف قلبي موحد ، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها الخالية في المجتمع الأوربي المعاصر ، والتعبير عن هذا الرقص بأسلوب طليبي ساخر في المسرح ، سمي تارة بمسرح الطليعة ، نسبة إلى حداثة في هذا الصغار ، وتارة أخرى بمسرح اللامعقول ، إذ كان في الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المعروقة أو التقليدية في مجال المسرح الحديث . وأخيرا سمي بمسرح العبث ، نسبة إلى فلسفته في العبث ، المستمدة من فكر « ألير كامو » *Albert Camus* - وهو غير من حرف العبث قاتلا في « أسطورة سيرييف » . « إن العبث يولد من التصادم الناتج عن هذا

النداء الإنساني عندما يصطدم بصمت العالم اللامعقول » . (٢) لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك اشتقاقا خطيرا بين الإنسان المعاصر والعالم الذي يعيش فيه ، إن صبح هذا التعبير ، فهو - من ثم - لايعيش بل يتعاش ، أو يحاول البقاء على الخط البيولوجي فقط كما سوف نرى وإذن لمسرح الطليعة أو اللامعقول أو العبث ( فكل هذه الأسماء ترمي إلى هدف واحد ) يمثل موعبة جديدة من المسرحيات ، تعالج موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره ، من حيث المصمون ومن حيث الشكل أو القالب للمسرحي البحث . وهذا تعريف آخر هو « اللامسرح أو للمسرح المصاد *Anti - theatre* » وهو التعريف الذي يتأنى مع الخط الأدبي المعروف بالانلادب *Allittérature* ، الذي بدأ بغزو الفكر المعاصر في بداية الخسبيات

واللامسرح هذا بعد عصبة تقوم المسرح في أعماق كيانه ، حيث يجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون محامدة أو تحايل أمام الموقف الدرامي الذي يرى فيه جزءا كبيرا من واقعهم هو ، بل يحس فيه بكيانه نفسه . ولعل هذا هو سبب رفض المتبرج ، في أول الأمر ، لذلك للمسرح ، فهو يرى غسه فيه عاريا تماما ، ومحررا من أي زخارف أو عناصر تقلص مشاعره وأحاسيسه . إن هذا المشاهد يجد نفسه - دون رحمة - أمام صورته في علة للمعاصر الذي يعرق فيه في ديا بمررها الزرق للادى ، ويختنق بسوده العناء والأنانية والبعض والحروب المدمرة والأيدبولوجيات الاستغلالية ، بل أكثر من هذا وذلك أنه يواجه البشاعة العظمى في عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك ، ولا وقت فيه لكي يكتشف الإنسان صفاته الأدبية ، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين

وهناك من اختار القنامة في رؤيته لهذه الحقيقة العصرية ، مثلما فعل « أرمال » و « بيكت » مثلا ، وهناك من اختار السخرية الهزبية في رؤيته لنفس الحقيقة ، مثلما فعل « آدموف » أو « لأحص » « يونسكو » ، ولكن الكل ينتم بصمات موحدة لاجدال فيها ، أولاها السخط على المصير البشري في العالم المعاصر ، وثانيها رفض القالب التقليدي للمسرح ، الأمر الذي يؤدي إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير ، وأخيرا تظهر لديهم بوصوح إرادة الكاتب في إيقاظ المشاهد في أثناء العرض ، وإفاقته - بل وإثارته عن طريق حواسه وأحاسيسه المباشرة ، الأمر الذي يحط بفكر في وصفه المفجع في هذه الحجة

فلاصعب إذن في أن يترك هذا المسرح الحديث القوالب المألوفة والأساليب السائدة ، ويفصل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس ، ويوجه حاد من اكتشافات العلم النفسي الشهير « سيجموند فرويد » . التمتع بمريرة العناء والدموع الحجة التي يستند إليها سلوكنا الإنساني

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حربية « لويجي بيرانديللو » *Luigi Pirandello* في طريقة استخدامهم للمسرح في المسرح ، أو البعد الثاني للمسرح - كما سوضحه فيما بعد لم يكن كتاب مسرح العبث يمزجون على الإطلاق بالمسرح التقليدي

وعندما يرفع الستار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، يتظران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويبدو من الحديث الذي يدور بينهما أنها لم ينفقا منذ زمن بعيد ، فهما شبه متلازمين منذ سنين ، وهما ياداران إلى اختلاف أي موضوع يتحدثان فيه شرد قتل وشغل الفراغ القاتل الذي يشعران به ، عبارات جوفاء في معظمها ، مجرد الحديث انتظارا لحدود المزعوم

استراجون : كل الناس سهفاء وفي منتهى الخباقة (بعضهم عثقة ، ويذهب ، وهو يهرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف وينظر إلى بعيد ، ويده فوق جبينه ، ثم يلتفت ويذهب إلى الناحية العكسية . إلى الكواليس من اليمين ، ويحدق النظر بعيدا .

ينظر إليه «فلاديمير» باهتمام في تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلتقط حذاء ملق على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلتفت فجأة بعيدا عنه باستياء .

فلاديمير : آه ! (يصق على الأرض)

(يعود فلاديمير إلى قلب المسرح وينظر في الوسط تمام .)

استراجون : مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور)

مناظر مفرحة . (لا يلتفت ثانية إلى «فلاديمير» ) هذا بنا !

فلاديمير : لا يمكن أن فعل هذا .

استراجون : ولم لا ؟

فلاديمير : إننا نتظر «جودو» .

استراجون : آه ، حقا . (برهة) أنتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟

فلاديمير : ماذا ؟

استراجون : يجب أن نواصل الانتظار

فلاديمير : لقد قال أمام الشجرة (يظن إلى الشجرة)

أترى أنت أشجارا أخرى ؟

استراجون : ما هذا ؟

فلاديمير : يبدو أنها شجرة ريزوم

استراجون : وأين أوراها ؟

فلاديمير : لا بد أنها ماتت - جمت -

استراجون : جمت دموع الريزوم ؟

فلاديمير : ربما ليس هذا هو الوقت المناسب

استراجون : ربما كان هذا عشيا وليس شجرة

فلاديمير : بل شجرة

استراجون : عشب .

فلاديمير : إنها (يعبر رأيه) ماذا تريد أن تقول يا صبيط ؟ يا أحمق

في تحديد المكان ؟

استراجون : للفروض أن يكون هنا الآن .

فلاديمير : إنه لم يؤكد أنه قادم

استراجون : وإذا لم يأت بعد ؟

فلاديمير : سنحيى عدا .

استراجون : ثم تأتي بعد عدا

الذي يمنع ويسلي الجمهور بطريقة مألوفة ومنطقية ، في جو مريح ومستقر ، ألقه المشاهد وتعرف عليه ، فليس في مسرحهم مغامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، تصل بالحبكة الدرامية إلى دروتها ، ثم تنتهي نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لا يرون الحياة كما يعيشها الإنسان حبيبة ، بحيث تحصل ونحناك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استيعابه لها ، وبحيث يتضح للقوف والمخرج والممثل لكل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر - في تقديرهم - هي نسج أو مزيج من الصعك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضعة فهي حقيقة أبدية ، تارجح من أقصى المأساة إلى أقصى الملهة وبالعكس ، وتجعل النفس البشرية حفا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والصعك والحزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أحد أبطاله : «ليس هناك شيء يثير الصعك في الدنيا مثل اليأس» . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون في حيرة ، أنصعك أم نبكي على أنفسنا من خلال هذه الشخصيات التي نجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو - إن شئت - مأساة الملهة الكبرى ، وهي الحياة

أي ملهة أو أي مأساة نحي ؟

إن مسرح «بكت» مثلا يمرض لنا قضية الانتظار غير المحدد ، لانتظار المصعوب بالقلق البالغ بسبب شيء قد يحدث أو لا يحدث . وقد يكون هذا الشيء قدوم شخص ما يخلصنا من مصيرنا المصع ، وقد يكون الخلاص نفسه لخلاء المعجزة البائس الذين هم البشر . في مسرحية (نوبة النهاية) ، التي عرضت على المسرح في سنة ١٩٥٧ ، تظهر أمامنا أربع شخصيات مختصر تحت ضوء رمادي قائم ، واحدة منها لا يمكنها الوقوف ، وهي شخصية «هام» Ham المعجز المشلول ، والثانية لا يمكنها الجلوس ، وهي شخصية «كلوف» Clov الخادم شبه الكسبح ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» Nagg and Nell ، اللذان بلغت بيها الشيخوخة منهاها ، حتى إنها قد وضع كل منها في صندوق قامة على حدة ، ولم يبق لهما في الدنيا سوى التسلية في التنبؤ والتكهن بالأم القمير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى

أما مسرحية الأخرى فهي في انتظار جودو ، التي سبق لنا ذكرها ، والتي قدمها المخرج «روجيه بلان» Roger Blin في سنة ١٩٥٣ . وهي تعرض لونا من الانتظار المصع لنهاية له لصعوكين هما «استراجون» أو «جوجو» Estragon-gogo و«فلاديمير» أو «ددي» Vladimir-Didi وهما يتظران شخصا مسطوريا أو على الأقل وهما يدعي «جودو» Godot ، فهو بالنسبة هما بعد الخلاص والأمل في المستقبل ، وإن كان أحدهما في اطمئنان ممرط لاتراع فيه ، في حين يطلب على الآخر القلق ثم اللل ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» أو يأمل في رؤيته



والواقع أنه ليست هناك مسرحية أو شخصيات أو أحداث بالمعنى  
التقليدي في ديبا المسرح . بل يتجسد كل شيء على الإطلاق من اللحظة  
الأولى إلى شن هجوم عفيف وملا هزادة على كل معتقدات الإنسان  
العادي ومفلسه . ظاهراً كان هذا الهجوم أم مستتراً منذ بداية هذه  
اللعبة النعينة ، أي انتظار لأشياء ، تستطيع التحقق من رمزية هذا  
الاسم «جود» من حيث إنه مشابه لكلمة «جود» بالإبحارية أي  
( الله )

وقد حاول كثير من النقاد أن يقرروا بين وجهة نظر بكت ، والفكر  
الفرنسي « بليريسكال » Blaise Pascal من ناحية في نظريته  
شبهه : ( صالة الإنسان بتو الله ) . وبينها وبين العيسوف الألماني  
« فريدريك نيتشه » Frédéric Nietzsche -  
من جهة أخرى - في اعتقاده ( أن الله قد مات ) ، بل قرروا أيضا بين  
« بكت » وبين الفلسفة اليهودية السارترية المتحدة

وكل هذا يمكن التخلص إليه في ضوء العرض نفسه الذي يشتمل  
حوالي ساعتين ونصف ساعة دون ظهور حدوده ، ويقدر لنا أن إلى  
آخر حلاله إنه قد يحضر يوما ما . في وقت ما

[illegible]

و ترمین دسرحی ہنا دائروں ، و نہ پہلی حیثیت نہ بد ب و ہند  
یوحیہ تا ان کل یوم ماہو اِلا تکرار صحف لما سفہ ۱۰۰ سہ  
فہست ہا ۱۰۰ ، لاسعید و لا ماساویۃ ، کما سبق ب انور  
نہدہ کمر طس لاسعید ۱۰۰ ، ہند ، حیل دندہ ۱۰۰ ، ہوحو  
۱۰۰ ، لاسعید ۱۰۰ ، لاسعید ۱۰۰ ، لاسعید ۱۰۰ ، لاسعید ۱۰۰

فلانہ میر سحائز

استراجيون وحلم حبرا \*

فلادعير . يعنى انقصود

استراحون ' إلى ان يأتي '؟

اللدعيه ابن عديم الرحمة

استراحون • لقد حثنا بالأمس،<sup>(١)</sup>

ويستمر الحديث على هذا النحو بين «استراحون» و«ملازم» أو «ديدي» و«حوجو» إلى أن يقدم شخصان آخران هما «بودرو» و«لكني» Lucky Pozzo ، أحدهما يجر الآخر من عنقه ويقفهم عند أنهما السيد والعبد. ويظل «لكني» صامتا تماما حتى يؤمر من سيده بأن «تذكر» ، فيبدأ في هديان لاحد له ولايقفهم منه شيء . ثم يحتجب ويظهر فجأة علام يشتر يقدم «جودو» في اليوم التالي . ولكن المشهد يتكرر تقريبا في اليوم التالي وعلى نفس النمط ، وتنتهي المسرحية حيث بدأت

ويمكن للمشاهد أن يتجلى انتظارا لتحرر إلى ماشاء الله به فالمصير  
عظيم على «ملايكة» و «استراحون» أن يتظروا هذا «المحرور» الذي  
لا يأتي ولا يلبس

ولملاحظ هنا تكرار المشاهد وتكرار النهاية على نفس خط البداية إلى أن يبدل السائر على نفس المنظر الذي فتح عنه وهو ما يريد لأشخاص إيهامه وبما وعجزوا وإحساسا بالملل وغيره من التمكن في التعبير على نحو يؤدي بالمشاهد إلى إحساس بالقلق والضييق والشك . فبتد شعور بالاضواء إلى هؤلاء النساء في مشاركتهم انتظارهم هذا شخصيات تأتي رغبة في يوحد على لإطلاق

وهذه أمثلة كما تبدو مقصودة من المؤلف عندما يتحدث الممثل على خشبة المسرح موجها عباراته إلى الجمهور أحيانا ، مثلا يتحدث في بيت مثلا في أن المشاهد يجد نفسه في عملية العلاج ككل ، لا من ناحية ذهنية محض ، بل أيضا من الناحية النفسية والوجدانية .  
وهذا هو المقصود

مدد صرح في السؤال ثرى من جودو . . . أو ما عائدة الانتظار  
بدي لأحد من مه ولا جواردة فيه ؟

[illegible]

وَأَشِيرُ لِمَا سَأَلَ كَيْ هُوَ حَارٌّ فِي أَغْصَابِ مَسْرُوحَاتِ الْعُثَى . هُوَ  
ذَلِكَ الْوُجُودُ سَهْوِيٌّ فِي نَفْسِي مِنْ أَوَانِي مَكَانٍ وَلَدَانِي نَكِيرَ هَذَا  
فِي مَحَارِقِهِ فِي الْأَجْرِ حَقًّا مَحَلَّةً بِرُؤُوسِ الْفَكَرِ . وَآ أَوْ مَعَالِمَ دَيْكُمُ  
مَسْجُودٍ مَعْنَى كَرَمِهِ . هَذَا عَجْرُ شَجَرٍ حَافِهِ . وَارْتِكَ  
عَجْرُهُ فِي . عَجْرُهُ هُوَ كَالْمَكِيِّ حَسْبُ الْمَسْجُودِ

مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ، فكرة الدخول إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تعد قائمة ، ولم تعد ممكنة في عالم عرف القسلة البرية والهندوسية ، وداق مرارة الحروب الشعة والكيوارث الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلت به أزمات اقتصادية خطيرة . أدت أولا إلى حرمانه من تنمية الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشويه المنهج بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للنعم العبد التي يستند إليها الإنسان في سلوكه . وانحى يعتمد عليها في تصرفاته الشخصية والاجتماعية . فكرة الإيمان ذاتها - كما رأينا - أصبحت أو احتفت على أثر كل ما حدث من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان بإبقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه . فعليه أن يتحمل مسؤولية قدره ووجوده ، مثلاً أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة الميث نفسه ، فلا يمكن للإنسان أن يرجع بمسؤولية وجوده إلى قوة عينا يعتمد عليها في كل شيء ، ويعمل بها حدوث كل شيء .

لقد صار حقا على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لا يحون له ولا أمل في الفرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ، فالوجود البشري يأتي من العدم ويخفى في العدم . وإلى أن تحمل الهياة ، على الإنسان أن يواجه واقعه على نحو ما تفعل شخصيات المسرح .

وغير مثال على ذلك ، وجود «ناج» و «ميل» و «جوسين» في صندوق قمامة في غير قادرين على الخروج منها إطلاقاً .

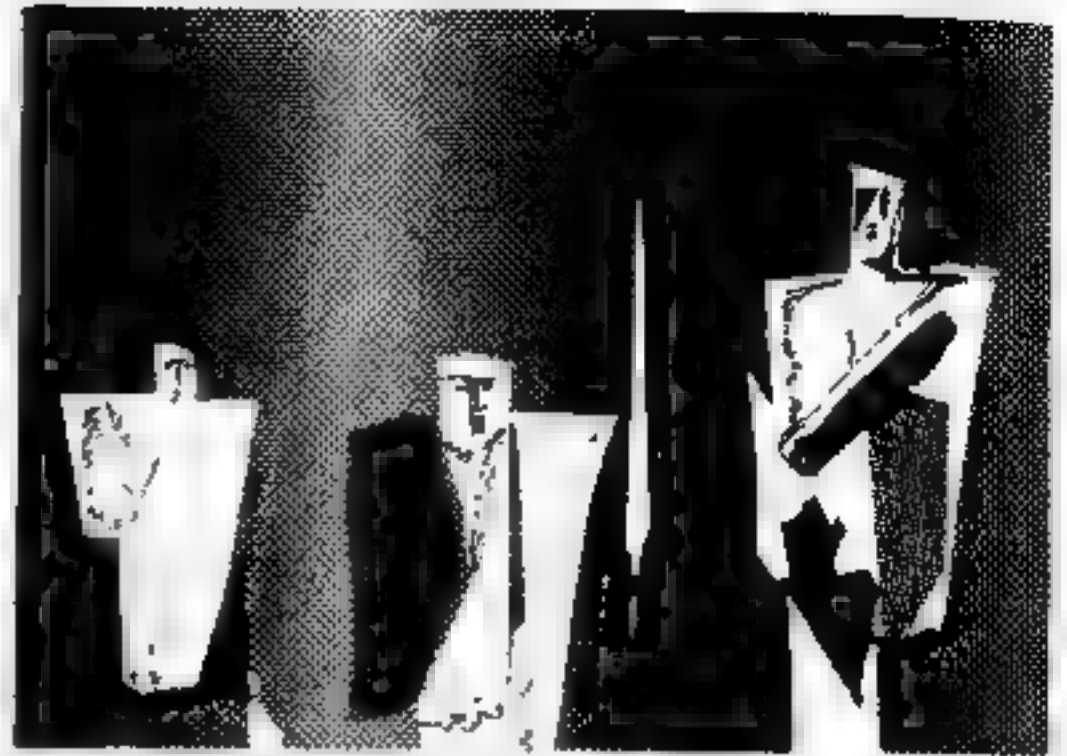
ونفس الشيء يتكرر بصورة أخرى في : «آه ! الأيام الجميلة»<sup>(١٠)</sup> ، حيث تدفن الشخصية الرئيسية وهي حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها في قل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعها . وهي تستمر في حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها .

وأي محاولة للفرار من هذا القدر المحتوم ، هي إما مستحيلة بسبب العجز للمادى ، كالشلل والكساح والشيخوخة والمرص ، وإما متنية إلى الفصل المؤكد . والشخصيات المنصقون اثنين اثنين في صورة أرواح أو أصدقاء ، كما رأينا في حالة «ديدي» و «جوجو» ، و «لاكى» و «بودزو» ، و «ناج» و «نيل» ، و «هام» و «كلوف» .

وأبداً فإن فكرة الموت الغريب التي تلازم الإنسان بها كآب ، تعود وتظهر في مسرحية «صلاه» لأريان ، حيث يجد شخصين . المفروض أنهما روح وروحة ، يصليان على قبر ما .

أما عند «يوجين إيوسكو» ، فمطلما فكرة الهياة أو الصاء البشري المضموم في صورة أخرى هي في رأينا أكثر تأثيراً وشراسة لأنها في قالب مرئي ، على نحو ما سترى .

لقد قدر الإنسان أن يستمر في هذه اللعبة المصيرية القاسية حتى يبيع دروتها ، أي نهاية اللعبة ، ألا وهي فتاؤه . أما أيام حياته فما هي إلا يؤس وشقاء . لماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقى بها في عالم قاس شرس في قسوته ، فالأشياء التي من حولنا محبطين بصمت رهيب ، ولا نستطيع لنا إلا عندما نعدبنا أو تزهقنا أو تصعقنا سمحاً . ومن ثم يبدو



استراجون ولكن أي سبت ؟ وهل نحن في يوم السبت ؟  
ألا يكون يوم لأحد مثلاً ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟  
فلاديمير : (يسرح حوله في رعب كأن تاريخ اليوم محدد لي في دفتر الذي يحمل فيه يأس) لا ، ليس هذا محضولاً .  
استراجون : أو نحن في يوم الخميس ؟  
فلاديمير : ولكن ما الحل ؟<sup>(١١)</sup>

وتعديد المسرحية بمصليين ، يوضح لنا أنها على هذا الخط الاستاتيكي نفسه ، ظلت هناك أي ديناميكية في الأحداث تجعل الخط لدر من يتصاعد مثلاً . ولكن الوضع يظل على ما هو عليه ، على نحو يدل على رذيلة الحياة وعدم حدوث أي تغيير فيها .

وبست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامي مفهوم . فإذا ما أقدم أي من الشخصيات على أي عمل فإنه سرعان ما يجد من الفكرة بمجرد التفكير فيها . فاشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف ، بل تصبح شخصية هزلية تقرب إلى مهرج السيرك ، إذ تستمر في حدة لامع لها ولا أمل فيها إلا انتظار دون حيلة وبلا حرارة حتى إنها تصيب المخرج بحية أمل أو استياء نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أي عمل . أو لإقدام على التصرف اللازم في ظرف معين . وتريد من توتر المشاهد تلك العبارات الناعمة السطحية التي لا معنى لها على الإطلاق ، على الأقل في مستهل الحوار ، شأنها في هذا شأن الأهمية التي تمنح لأشياء . وعلى سبيل المثال ، هناك الاهتمام بالغالب الذي أنداء «استراجون» أو «جوجو» في النقاط الحقاء البالي ، وفي التذكير الشديد حين راح يحملون بنظرة في فمخه ، ثم يلقيه أخيراً دون أي تعيير أو تحليل .

وعلى الحملة يتضح أنه ليس هناك أي حل لأي شيء ، فكل شيء رائب أو رائل حتى الهياة ، فالهياة هي القبر كما يذكر مکت في مسرحية «لعبة الهياة»<sup>(١٢)</sup> ، وهي سلسلة من المذابح للرحلى ، يتوقها الإنسان في الشجوحة قبل أن يتلاشى في العدم .

والشيء الواضح من خلال المسرحية أنه لا مكان للحل الديني ،

هذا العام كأنه آلة عملاقة معترسة تهتك بالبشر وتقصي عليهم كالدباب . إن الوجود الحقيقي مهدد دائما باللا وجود ، متمثلا في الصحة ، والفقر ، والظلم ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدينة الحاضرة ، يؤدي عرصا معينا محدودا هو الإنتاج للمادى الملموس لرضاء المجتمع البرجوازي الحديث . أو للمعونة في استعمال مجتمع لآخر عن طريق الحروب .

هذا هو الشيء القاطع الذي لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤلما ومعصما قد حدث يسمى بالأيديولوجيات ، ولم يعد أتى تفكير مصري بضيق الحقيقة . باسم الأيديولوجيات السياسية مثلا ، تحول الحقائق إلى رذائل بعبية . أو إلى وسائل استعمال مستتر . يسلب الشعوب حريتها في الحرية ، ومن ثم في الحياة الأدبية .

وهذا ما يبدو واضحا في مسرحية «يوجين إيوسكو» السياسية «الخرائيت» Rhinoceros ، حيث يتعرض المكان للاستعمار انارى الذى حول المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية في مجلة الكاتب إلى خرائيت ، أى إلى نوع شرس وقاس من الحيوان . يرداد ضراوة عندما يثار ولا يعرف أنيسا أو أليفا ، بل يعيش دائما معزلا وحيدا .

وفكرة العزلة والانفرادية تمتنع بنصيب الأسد لتستريح بالعبث بصفة عامة ، وفي مسرح «يوجين إيوسكو» بصفة خاصة :

فبارعم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية المستقلة وتعدو ونجى ، في الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ، ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تعصيه بالجنون .

والبطل (إذا سمح لنا باستخدام هذا الوصف ، إذ أصبح بطلا بلا بؤولة) هو تشبه بالدمية المتحركة في مسرح الترائس مثلا ، أو تشبه بمهرج السيرك الهزلى الصاحك الماكي . إنه شخصية تتحرك حول ذاتها ، وتثبت وجودها بقدر ما تدخل في صراع ومواجهة مع الآخرين . ومن ثم صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من منطق خريزة عدوانية وليس من منطق أحاسيس المودة والعطف . ذلك أن الإنسان أساسا يعاني من الحياة ولا يتمتع بها ، كما رأينا في مسرح «بكت» . ومن ثم تنهى حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى ضرب من العزلة والوحدة .

وهكذا فإن مسرح العبث في إجماله يبرز لنا نوعا من الإنسان وحركته بكل أبعادها المروعة . وهذا ما أبرزه مسرح «أداموف» و«شحاته» و«جوبيه» و«بكت» و«يوسكو» : وحدة الإنسان للمعاصر الوحشة تعد ركيزة أساسية لمسرح العبث .

إن المرء ليتأبه للشعور بالكآبة حين لا يجد - وهو في قلب الزحام - من يشاركه مخاوفه ، أو سعادته ، أو مشكلاته . وأيضا لا يجد ما يؤمن به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا عملا خائفا ومخمما ، يطفوه في قسوة ، ويحاصره بالمادة التي تعمره أو تطارده حتى النهاية ، وهذا ما يرمز إليه «يوسكو» مثلا بتكاثر الشاع وتطلع الأثاث الذى يزحم

السلم والشفقة في مسرحيته «المسأجر الخليلد»<sup>(١٨)</sup> أو تكرار «عش الغراب» الذى يتصاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية «أبيديه أو كيف تتخلص منه»<sup>(١٩)</sup> لنفس الكاتب أما علاقة الأمر بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مضحكة هي علاقة «استغل المستغل» في علاقة «لكى» و«بودرو» في مسرحية «بكت» وكذلك الحال في مسرحية «جان جوبيه» (الزواج)<sup>(٢٠)</sup> وغيرها .

أما علاقة الزواج فهي المهلة الكبرى والشغل الشاغل «لإيوسكو» حيث تمثل أهم العالم في عائلته المسرحى . ويذكر على سبيل المثال مسرحية «المعية الصلحاء»<sup>(٢١)</sup> ، التى تقدم إلينا زوجين هما (مسزوسر سميت) ، وهما من صواحب لندن ، حيث يرفع الستار عن أثره الزوجة التى تيلو كأنها في جلسة عائلية هادئة ، فهي بحيث جوارب زوجها الخائس في كرسية ، مستغرقة في قراءة الصحف ، ولكن سرعان ما تنقلب هذه الزنزة إلى شبه هذيان أو هلوسة ، تثير المشاهد نفسه إلى أقصى درجة . والمدهش أن الزوج لا يستجيب لها إلا بهمة من حين إلى آخر . على نحو يعبر عن عدم اكتراثه مطلقا بقول زوجته . ثم يأتى زوجان آخريان هما من أصدقاء «مارتن» «مارتن» تكتشف ، بمحض الصدفة ، ومن خلال سباق الحوار الهزلى للفتاة ، أنها زوجة مسر «مارتن» ، فهي تقطع في نفس الشقة . وما أكثر عجائب الصدق - على حد تعبيرها - إذ يتضح لها أنها يتقاسمان نفس الفراش ، وأن لها نفس الطفلة .

وهكذا نبدو لنا المحنة بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيم اتصال روحي أو وحداني حقيقى يربط بين شخصين من المفروض أن تجمع بينهما أسمى علاقة وأعظمها . ولكن صواهد الظروف الاجتماعية للمعاصرة تجرد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها الحب مجرد البقاء كما يتضح في مسرحيتي «يوسكو» (جالك أو المصنوع)<sup>(٢٢)</sup> و«المستغل في اليهس»<sup>(٢٣)</sup> . «جالك» سبتروج حسب اختيار أهله وزوجتهم هروسة «روبرت» التى قد تكون «روبرت رقم ١» أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» فلا فرق ، إذ المهم أنها أتت وهذا هو الشيء الوحيد الذى يؤخذ في الحسبان .

«روبرت» هذه ترتدى قناعا ، وهي بهذه الطريقة تستطيع أن تحيى شاعرها . وفي مسرحيته «هلوسة ثالثة»<sup>(٢٤)</sup> تخدر ما تشاء ، تتفصل الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهى بلا اسم مميز . وتطور المناقشة الحامية بينها إلى حد الشجار حول موضوع معين .

هو : ولكن أصنى ، أصنى إلى على الأقل  
هي : وماذا تريد أن أصنى إليه ؟ إلى أصمت وأصنى بكت مند معة  
عشر عاما ؛ سبعة عشر عاما وقد انتزعنى من روحي ، من بيني  
هو : ولكن هذا ليس له أى شأن بالمسألة الآن  
هي : أى مسألة ؟  
هو : المسألة التى ناقشناها .  
هي : انتهى الأمر : ليس هناك مسألة . التواقع والسمحة هما نفس الحيوان .



وتتجلى هنا ثقافة العبارات ، بل ثقافة الموضوع نفسه الذي يجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بها حد الشجار . لم تعد هناك أشياء جوهرية أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينها . وكل ما يربط بينهما هو إحساس بالنقص والبرية ضد لا تطفئ لثير بشقة و للاشمترار ، مثلاً رأينا في حالة « ناج » و « ديل »

وهكذا يظهر لنا الفحوة ، حيث يصح برأه مجرد رقم يعرف به عليها من يضطر إلى معاشرتها . ويصبح صديقاً لأساية هي ان بصي في سنة كثيرة حتى يتكاثر اليأس . يصير عن قدره على الإعتاد المستمر لتعمير العالم الذي يرفض على أفيدروحين بلا حصر ولا خطر والأهوال . فقد يمتجر هذا أفيدروجين يوماً فتصير سديبه بل بشرية جمعاء . وقد رأينا كيف أن الحروب عمومها شكلت الخطر الحميم الذي هدد كيان المرء المعاصر وجعله لا يؤمن بشيء من القيم العليا ، كي دفعه إلى رفض فكرة العناية الإلهية ، واستنكار الأوصاف الاستبدادية والظلمات المربكة

وكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية الطاغية مرهوض من أساسه . وما من شيء يعطى الإنسان الحق في فرض سلطانه على الآخر أو قمع حريته

ومن هنا رأينا كتاب مسرح البحث يعرضون مظاهر السلطة في أشتع صورة ، خصوصاً في مسرح « أدلوف » و « جوني » و « بوسكو » الذي رسم تلك الصورة قبح السلطة المعنوية في مسرحيته الشهيرة « مدرس » فالأستاذ يكاد يقتل تلميذه ، أي تلميذه . لعدم استيعابه السريع لكل ما يلقاها إياه . ونظهر لنا كذلك ملامح من الجمع الذي تمارسه سلطة في « شهداء الواجب »<sup>(١٤)</sup> مثلاً ، حيث يكاد البطل الهزلي يحتقن تحت صواغظ الشرطي الذي يأمره بالأكل والمصغ بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام التاريخيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشرية خرائيت ، أو غيرهم من الحكام الظلمة في أي نظام ، وقد تكون إرهابية لتزييف الإيديولوجيات ، وتسهيل المرء وتغريبه للصياغ ، وهذا ما يعالجه مسرح « جوبه » أساساً

والسلطة قد تدلنا في شخص الحاكم أو الشرطي أو رئيس العرس أو الزوجة أو حتى الخادمة ، وهذا أحدث نوع من الاستغلال في السلطة النورجوارية التي أصبحت مستهدفة نتيجة لمطالب الحياة المعاصرة . ونتيجة للإمراط في الترف والذبح والرخاء لمادى من مادية ، وأسيرة - من ناحية أخرى - للقليل والقال والمظهرات التي تتحكم في كل سلوكياتنا . وفي هذا العالم المقلوب لم تعد الأشياء والأشخاص في مكان الصحيح . حتى إن الخادمة تؤسس سادتها في عصف يدعو إلى الدهشة كما هو في « المنية الصلحاء » ، وتتواطأ مع الأستاذ في « الدرس » . و « مسرح « جوبه » يهدف الوضوح تماماً فتأخذ مكان سبديتها في مسرحية « الخادمت »<sup>(١٥)</sup> .

ومن هنا نستطيع أسلوباً حريفاً حديثاً استعمله بلا استثناء جميع كتاب مسرح البحث ، وهو استخدام البعد الثاني في التفسير

هو لا أيضاً نفس الحيوان  
هي أحل من هم نفس الشيء  
هو ولكن كل نفس ستقوون مع ذلك  
هي أي نفس ؟ أليس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أحب  
هو ثم مد

هي والقوقعة أليس لديها مثل ذلك ؟  
هو نعم . ثم ماذا ؟  
هي والقوقعة والسلحفاة لم تتفوق في حلدهما هذا ؟

هو نعم . ثم ماذا ؟  
هي أليست السلحفاة أو القوقعة حيواناً بطيئاً لزحاً ذا جسم قصير ؟  
هي أليست نوعاً من الزواحف الصغيرة ؟

هو نعم . ثم ماذا ؟  
هي ثم لا يرى أنني أستخدم وأنت ؟ ألا يقل بطيء مثل السلحفاة .  
هي أي بطيء مثل القواقع ؟ والقواقع ، أصغر السلحفاة ، ألا تحرف بواسطة نفس الطريقة مثل الأخرى ؟

هو ليس كذلك تماماً .  
هي ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القواقع لا تحرف ؟  
هو أحل

هي ألا يرى نفس الشيء بالنسبة للسلحفاة  
هو بل  
هي عيب موقع ؟ اشرح لي لماذا ؟  
هو لأن

هي السلحفاة . أي القوقعة ، تنزعه عن ظهرها الذي شيدته نفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قواقع

هو القوقعة قرية من الخلزون ، فهي قوقعة بدون منزل أما السلحفاة فلا صلة لها بالخلزون ، ها ! أتري الآن أنك لست على حق ؟

هي ولكن المهمي ، إن المتخصص في علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا سب على حق  
هو لأن . لأن

هي تحدث عن هذه القواقع ، إذا كانت هناك قواقع  
هو لأن ... القواقع ، ولكن هناك أيضاً مجرد تشابه ، أنا لا أنكر ذلك

هي إذن ماذا أنت مستمر في الإنكار ؟  
هو القواقع ، هي أن .... هي أن .... ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريد أن تعرف بها ؟ كل هذا صعب جداً ، ثم إنى شرحت لك كل شيء من قبل ولابد المناقشة من جديد . لقد ضاع صدري

هي إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع ابتداء لأسباب مجرد أنه ليست لديك أساب . وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك مريبٌ البية . إنك دائماً سبى البية

الكوميديا الشعبية الغليظة المبالغ فيها ، كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك في هذه اللغة غريزة الضحك التي تفرح عنه وعن كل ما هو مكتوب في نفسه

فالإصطحابك أسمى رسالة للمسرح مادام غير مبتذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن « شر البلية ما يضحك » ففكرة الضحك مع الآخرين على أنصا ، تكون في غاية النيل والشجاعة ، البيل لأنه يشارك شخصا أي شعور يستطيع أن يخفف عنه وعن الآخرين . ومن ثم فإن مسرح الميث يلقنا درساً في الصلة والإحسان ، كما يطمنا كيفية التخلص من عيوبنا الدنيئة . ومعتقدات المتجمدة . بأن نسحر منها وهزأنا ، فتكون بعد ذلك أقوى من ردائنا . وأظهر على محاورنا . أما الشجاعة ، فتتخلص في التغلب على الصعاب والشدائد ، لأن المرء بالرغم من هول مصيره . يتعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن مطلق الإحساس بالمسئولة الكاملة

وبذلك يعد مسرح الميث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها للتربح على مواجهة نفسه أولاً ، والآخرين ثانياً ، ثم العالم المحيط به ثالثاً ، فيرفض الركود الفكري والحمود في الإحساس والتزييف في الواقع . كما يعود إلى طبيعته ، إنساناً يطمح بالحليقة ، وربما استرد - في هذه الحالة - أملاً في أن يحيا الحياة الحقيقية للبشر ، في عالم تسوده قيم عليا ، وانتماء مشرق . في مجتمع كرم متجاوب مثل الذي يعلم به « بيراجيه » بطل « إيريسكو » اللابطل .

نرى هل نستطيع أن نبحث عن الحكمة في مسرح الميث ؟

#### • هوامش

- (١) Léonard Pronko , Théâtre d'Avant-garde—Denoel 1963, P. 13.
- (٢) Martin Esslin , Théâtre de l'Absurde—Buckel chapel 1963, P. 20.
- (٣) Albert Camus , Le mythe de Sisyphe.
- (٤) Samuel Beckett , En attendant godot. Acte I scène I.
- (٥) S. Beckett. En attendant godot. op. cit.
- (٦) Samuel Beckett , Fin de Partie.
- (٧) Samuel Beckett , Oh! Les Beaux Jours.
- (٨) Eugène Ionesco , Le Nouveau Lézard.
- (٩) Eugène Ionesco , Amadé ou Comment s'en débarrasser.
- (١٠) Jean Genet , Les Nègres.
- (١١) Eugène Ionesco , La Cantatrice Chauve.
- (١٢) Eugène Ionesco , Jacques ou la soumission.
- (١٣) Eugène Ionesco , L'Avant est dans les yeux.
- (١٤) Eugène Ionesco , Délire à deux—(Autant qu'on veut).
- (١٥) Eugène Ionesco , Victimes du devoir.
- (١٦) Jean Genet , Les Bonnes.
- (١٧) Eugène Ionesco , Tautou gages.

وهذا الأسلوب مستمد من الكتاب المسرحي الإيطالي المعاصر « بونجي بيرانديللو » ، الذي يعد رائدا في حرية المسرح الحديث . فالعدد الثاني ، أو عملية المسرح في المسرح ، تمكّن الممثل عن طريق العود إلى الوراء من أن يتقمص دورا مزدوجا لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتحيل أنه يجسد شخصية معينة تتناسب معه ومع قدراته

وهو يتدخل عمداً بنفسه بصورة مباشرة . حيث يكون هذا الترخص في البعد الذي للمسرح معبر عن كل ما يحجب في اللاشعور أو في العقل ما من شخصية لأصعب وصعب أن يظهر ناسا إخراج الحرية الشخصية أو الحرية للعنصرية التي تحكم سلوك البشر . مثلاً هو اختال في مسرحية « يوسكو » « شهداء الواجب » . التي سبق أن تحدثنا عنها ومسرحية « قاتل بدون أمر »<sup>(١٧)</sup> حيث يقتل القاتل مجرد ندة القتل

وتستغل الآن إلى نقطة مهمة في حرجية العمل الدرامي ، فأكثر مسرحيات الميث . تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز ، بمعنى لتصبح إلى حد الباطنة المفرطة التي تصل إلى درجة الكارماتير في انطباع في الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعميم بعامة فإن الكلام لم يعد له معنى في ديا اللامعقول . ولكنه أصبح مجرد عبارات حواء أو مسطرة مفرطة . ومن أمثلة الواضحة الحوار الذي دار في « اغترابيت » حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوي ومشبه الأمريكان . وكذلك استطراد الينسوف في مسطرة بريدن أن يؤكد بها أنه لا فرق بين لفظ والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل . وإذن فكل الكلاب تخطئ والعكس صحيح

والعصر الأخير ألهم في حرجية مسرحيات الميث هو عدم التطابق *inadéquation* ، أي عدم ملائمة الكلمة للوقف ، أو التوقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك . ولينبدأ بالمترو الذي يشير مثلا إلى مذنبون معين . ليس له علاقة بالنص كما ورد في « القضية الصلحاء » التي لا أثر فيها لأي معية صلحاء أو ذات شعر

وهكذا يكون عدم التطابق مختصراً بها في مفهوم فلسفة الميث نفسها ، فالناس يقولون ما لا يفعلون ، ولا يفصدون ما يقدمون عليه ، وهكذا

مثلاً نقول شخصية إنها ذاهبة ونمكث ، وتدعي شخصية أنها سميكة وتبدو في غاية الاكتئاب ، وقوم يتظفرون في قاعة بالمة حطيا يحطبل فيهم ، فيصبح أنه أبكم وأصم ، ويبدأ حفل استقبال حافل لسمين مدعوا وتظل الكراسي فارغة . ورأينا من قبل كيف أن « جودو » يشر باهتة ولكنه لا يأتى ، وكيف أن استرلجون يهدد بالفرار ولا يمتنى . وهذا كله يؤكد الإحساس بالزيف أو بالخداع الذي يترتب على كل حركة وكل عمل بشري

وإذا كان « بكت » يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحاً قائماً . بما كي رؤيته التشاؤمية للمصير الإنساني . فإنه « إيريسكو » ، للصعلاق الآخر في مسرح اللامعقول . يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماماً ، فهو يصنع هذا الزيف في الواقع بطريقة هزلية كوميدية خالصة . حتى إنه يتبع بها أقصى حدود « الفارص » *Farce* : أي

# مسرح الغضب

## أنظر إلى الماضي في غضب مسرحية تقليدية

قامت فرقة المسرح الإنجليزي بعرض مسرحية «أنظر إلى الماضي في غضب» على مسرح ابلاط الملكي بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦. وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى على المسرح، كتب كيث تينان في الأوبرا يقول: «تقدم مسرحية أنظر إلى الماضي في غضب شباب ما بعد الحرب كما هو بالصمت، إنها معجزة صغيرة، إذ إن كل الصفات موجودة بها. تلك الصفات التي كدها بناس من مشاهدتها على المسرح»<sup>(١)</sup> وقد كان هذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد. إذ لم يكن من السهل تجاهل رأي كيث تينان، ولذلك اعتبر النقاد أنظر إلى الماضي في غضب مسرحية لوربية سوف تمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية<sup>(٢)</sup> ولكن لم يمض وقت طويل حتى وضح أن الكاتب لم يكن في استطاعته أن ينجز الآمال التي أقيمت على عاتقه. وكذا المسرحية لم تمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية فالمرحيات التي كتبها جون أوسبورن بعد أنظر إلى الماضي في غضب فقدت أي «غضب» استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيته الأولى. وأمكن ترويض المؤلف المسرحي «الغضب» إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض في المسارح التي تدار بطريقة تجارية وفي السبا والتلفزيون

نجيب فايق أندراوس

كيف يتصل الناس بعضهم ببعض الآخر<sup>(٣)</sup>، كما لو كان يرتحل والنساء ليس لديهم ما يصكرون به أو يهيمون به إلا حسن بها مسرحية كتيه مئونة باخون وتدموح تصغر إلى الأمن والصحك<sup>(٤)</sup> وبدأ مسرحية أنظر إلى الماضي في غضب - التي يعبرها بعض العاد «ملودراما»<sup>(٥)</sup> - بعد صهر أحد أبناء الاتحاد بروحين شاذية جيمي بورتر واليون. وهما يعيشان في مسكن مكتوب من عرفة واحدة. عرفة «الكرو» أحد بيوت التواضع مبنية على لصر الضكوري والشهد الذي بدأ به المسرحية مثيرة إلى حد ما فجيبي وكلف - صديقه - بفران الخرائد بين بقوه السوء يكنى بعض الملابس وكيف هذا الذي يظهر في الخمرة مع بروحين الشاذين هو - كما نسين من الخوا - صديق جيمي ويسكن في خمره أخرى من نفس المنزل. ولكنه يقضي أغلب أوقاته مع بروحين الشاذين وواقع أن

وإذا كان هدف الأدب الأساسي ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته<sup>(٦)</sup> كما يقول كيارى في كتابه علامات في الدراما المعاصرة، فإن أنظر إلى الماضي في غضب تمثل تماماً في تحقيق الهدف الأساسي للأدب. فهي لا تكشف للمجتمع عن حقيقته، بل تشر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر فئات الطبيل الحديد الحلالا إنها تتجاهل لأعسية الساحمة للحيل الحديد، تلك الأعسية التي تساعد في سمية القدرات الإنسانية وتقدمها، وتركز على هؤلاء الذين يعيشون في فرغ، ويعتقدون أن تحقيق رغباتهم الحسية هو الهدف الأوحدي في الحياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدر الفرد والحاجة على الكفاح.

يعترف أوسبورن نفسه بهذه الحقيقة، فهو يقول في حديثه تلفزيوني: «أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال ونساء هي الأشياء الحيوانية في حياتهم، وانهم يتركز أساساً في العلاقات بين الناس»

أوسبورن ما يقلد برنارد شو في «المعيشة الثلاثية» البرقة التي حلقها في مسرحية كانديد<sup>(١٧)</sup>

وكليف - حسب كلام حمى - هو الصديق الوحيد الذي تبنى له ، وهو في نفس سن جيمي ، قصير القامة ، أسمر اللون ذو عظام مادية في الوجه ، وهو يتمتع بالدكاء الفطري الحزين الذي يميز الذين شغفوا أنفسهم بأنفسهم ، وتكرر اعتداده والتقصير الطبيعي المنطوق لتصرفات جيمي<sup>(١٨)</sup> . فقد يتعارك الاثنان ويتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى حليتهما الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشرور بالعادة . فكيف يقول : «إننا معتادون على الشجار والإثارة في الحى الذي جئت منه»<sup>(١٩)</sup> .

ويبدأ جيمي في نهاية المسرحية برأيه في كليف فيقول له : «لقد كنت صديقاً جيداً ، كريماً وطيباً ، ولكنى على استعداد تام لأن أتركك ترحل للبحث عن بيت آخر وتتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دسنة من أمثال هيليا بالنسبة لى ولأى شخص آخر»<sup>(٢٠)</sup> . ويقول هيليا : «إياه سافلت نرقى قدر ، ولكنه ذو قلب كبير» وهذا كاف لجعلك تعبرين له أى شئ»<sup>(٢١)</sup> .

وكون جيمي وكليف يجادل بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو محتثي للوضوح في نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التي يقدمها كليف لرحيله لا صلة لها من قريب أو بعيد بحلافتها اليومية . «إن كنتك اخلوى لى شئاً ولكنى أعتقد أن لا بد أن أحاول شيئاً آخر . أعتقد أن هيليا تقاسى الكثير من وجود رجلين في هذا المكان ، وستعالى أقل إذا لم يوجد هنا سواكما ... أعتقد أنه يجب على أن أنتح عن فتاة لا تهتم إلا بى»<sup>(٢٢)</sup> .

وهذه الأسباب التي يسل بها كليف بمنزل هذه البساطة وهذا الوضوح تعكس شخصيته ، والبساطة أهم صفاته ، وهو بسيط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيمي لأن ملايحه قد اتسحت أو تلفت ، فإنه يعتقد لقدرة على الحركة وبحث عن ألبون أو هيليا كما يعمل الطفل الخائف محيى يثر نباهه مثلاً إلى أنه قد أتلغ منطلوبه . فلا يعمل كليف شيئاً إلا أن يستدير إلى ألبون ويقول : «ماذا أفعل يا حمى ؟»<sup>(٢٣)</sup> ويحدث نفس الشئ فيما بعد عندما يتشارك مع جيمي فيمنح قبضه ، إذ إنه لا يعمل شيئاً إلا أن يظر مستعياً إلى هيليا «انظرى ! لقد اتسخ !»<sup>(٢٤)</sup> ، وعندما تعرض عليه هيليا أن تعله له يردد حتى يجبره جيمي وهيليا على إعطائه لها

ويبدو هذه البساطة في جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعايره جيمي بمجهه فإنه لا يريد عن قوله : «عم ! وصير متعلم !» ، ويعلم بعد ذلك لملاحظات : «بلى أحاول أن أرتقى بعضى»<sup>(٢٥)</sup> وهو يصبر بنفس البساطة عن آرائه حتى في مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيمي على الخطابات التي أرسلته فتاة مراهمه لمرور إحدى الجرائد تستعربه عما إذا كانت مستعدة لمصاحبة صديقها إذا ما أعطته ، يقول : «أتركوكى معها» . هذا كل ما أريد»<sup>(٢٦)</sup> .

ويشعر كليف بمعاملة صديقة نحو ألبون ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها

إلا بالكلمات واللمسات البرقة ، فتصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يصيح يده برقة على ألبون ويقول : «كيف حالت يا عزيزى ؟» ، «ولماذا لا تتركين كل هذا وتستريحين قليلاً ؟ يبدو عليك التعب»<sup>(٢٧)</sup> ، «ودشكراً يا جميلى !»<sup>(٢٨)</sup> ، ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعتبر ألبون امرأة جميلة جداً وجذابة جداً ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، ألبس كذلك ؟»<sup>(٢٩)</sup> وقد يقبل يدها ثم يصيح أصابعها في فمه ويقول : «إن يذك لدية معربة . هم ... سأعصها»<sup>(٣٠)</sup> وهو يقف دائماً محارب ضد جيمي ومحاول أن يذفع عنها ضد تصرفات جيمي العبيقة قائلاً : «أترك هذه الفتاة المسكينة في حايها ... إنها مشغولة»<sup>(٣١)</sup> .

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر في صداقته مع جيمي ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيمي أن يحل له مشاكله : «قد تستطيع هيليا أن تجد لك الفتاة المناسبة ... إحدى صديقاتها الثريات ... أكوام من المال ويدون مخ ... هذا ما نحتاج إليه»<sup>(٣٢)</sup> .

وقد فعل جيمي بورتر - بطل المسرحية - ما يصح به كليف بالضبط ، أى تروج من فتاة غطت أكواماً من المال ويدون مخ . ويقدم لنا جون أوسبورن جيمي كشاب من أصل برولينارى قد تخرج من الجامعة ، وهو «عيل ، طويل القامة ، في حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى سرة بالية جداً من الصوف التويد ولبيص فائقة ، وهو جنيط مشوش من الإخلاص والخبث للرج ، من الرقة والقسوة المطلقة ، قلق - ملحاح ، متكبر إلى أقصى الحدود ، وهى صفات تفر منه دوى الإحساس وفاقبه على السواء ، وهو ولى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو ولاء واضح ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى أن يكون صداقات قلبلة . وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهما إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا جماعاً ثنائياً ، وكونه حاداً عبيماً إلى هذا الحد يجعله غير ملتزم بأى شئ»<sup>(٣٣)</sup> .

وهذا الوصف لجيمي بورتر مهم إلى أقصى حد ، ويمكن نكيسه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيمي الحقيقية فلا تتكشف إلا من خلال المسرحية .

ويحاول أوسبورن أن يقدم لنا جيمي بورتر كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يضل في ذلك ، إذ يبدو جيمي محافظاً ، بل ورجعياً في بعض الأحيان ، خلال المسرحية<sup>(٣٤)</sup> . حتى أنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سولى ويفتقد الصق والأصالة . فهو مثلاً يسخر من أسقف بروملى لأنه - حسب منجاء ياحدى الجرائد - يوجه تناء مؤثراً جداً إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما في وسعهم للإسهام في صناعة القسلة الهندوجينية<sup>(٣٥)</sup> . وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ، رجال الدين بعامه لا يمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار ، وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لا يمكن أن تعمل ذلك - بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء من قوتهم الخيرة على الذوبح لها علناً

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رضائه عن المعوصى



الشمس كما كانت تعمل - - بشعر بلهفة ، ونكهة بعمق في قرينه نفسه -  
الحقيقة ، ولذلك فهو لا يعلق إلا بقوله : «لماذا كتب عليك أن تقل  
هذا الشاب ؟»<sup>(٢١)</sup>

ولكن إذا كان جيمس قد نجح في تحليل شخصية الكوبوبيل ردهير  
فإن تحليله للأحداث السياسية سطحي إلى حد كبير . «بنا ستورد عندما  
من ناس وسياستنا من موسكو وأخلاقنا من بوسيد»<sup>(٢٢)</sup> وهذه  
العبارة قد دعت عالية الندد بدس يفثرون إلى الخيبة  
الاقتصادية - الاجتماعية إلى الوقوع في الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان ينكمش  
عن أومي سنة ١٩٥٦ الخطيرين . يقول جون واسل ثيلور في كتابه جون  
أوسبورن - انظر إلى الماضي في غضب سنة ١٩٥٦ . السنة التي  
أخرجت فيها مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، كانت حادثة  
بالأسباب المثيرة للاهتمام أو الإحباط : حسبا ينظر إليها الإنسان من  
أخر . ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التي فرضها الروس ولجعت  
روسيا الفرد بالطريقة الإمبريالية التقييدية . أي بإسبال الدبيات . في  
حين أخذ العالم يشاهد ولا يعمل شيئا . وفي البحر الأبيض المتوسط أعلنت  
الحكومة المصرية أنها ستتولى حل قناة السويس التي كانت حتى ذلك  
لوقت تملكها وتديرها المصالح الأنكلو - فرنسية . وفي محاولة عربية  
لإحياء دبلوماسية البوارح التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر .  
أرسلت بريطانيا وفرنسا قواتها لحماية مصالحها في منطقة السويس  
والتيحة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القنال وجدت نفسها  
وحيدة دون مساعدة عالمية ، فاضطرت إلى تسليم الأراضي التي احتل  
إلى الأمم المتحدة التي أعادتها إلى مصر . لم تشتت المعركة كلها إلا أن يأه  
هذه التحركات الإمبريالية المظهرية قد ولت ، وأن بريطانيا لا بد لها من  
أن تقل مقعدا في المؤخرة فيما يختص بالمشاكل العالمية ... كل هذه  
الأحداث تسهمت في خلق المناخ الذي ظهرت فيه مسرحية انظر إلى  
الماضي في غضب لأول مرة وهكذا بس نجاحها تدريجيا «<sup>(٢٣)</sup> إذا  
تركنا جانبا تحليل تيدور للأزميتين العائيتين . لأنه أقرب إلى أن يعكس  
وجهة نظره بوصفه مواطنا بريطانيا منه إلى أن يناقش للعائق بطريقة  
علمية موضوعية<sup>(٢٤)</sup> ، فإننا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهي أنه يسي أن  
مسرحية انظر إلى الماضي في غضب أخرجت في ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، في

الاجتماعية سائدة بصورة أوضح : «ولكن يجب أن أقول إنه لكي  
جد أن يعيش في العصر الأمريكي ... إلا إذا كنا أمريكيين طعا . ونعمل  
كل هذا لكي نكون أمريكيين .»<sup>(٢٥)</sup> ومع ذلك ، فإن هجوم سطحي  
ولا يعمق أسباب هذا «العصر الأمريكي» . إنه مجرد هجوم ساذج .  
مثل الكلام الذي سمعه من أجدادنا عندما يحسرون على الماضي  
ويودون عودة هذا الماضي لأهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقنية  
للأجيال الصاعدة . تلك الاتجاهات التي «يستوردونها»<sup>(٢٦)</sup> الشباب من  
الدول التي هي أكثر تقدما وجيمس نفسه مفتتح بهذه الحقيقة . فهو  
يقول «لأنني أن أعرف بدت . واعتقد أني أستطيع أن أدرك  
ما شعر به يوه عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جود  
نكبة لإدو دية القديمة يجعلون عالمهم الصغير المملود يبدو جذابا إلى  
حد كبير . نظائر المصنوعة مريلا ، ولعبة الكروكيت ، والأفكار  
البرقة . والملابس الرسمية اللامعة . نفس الصورة دائما . فصل  
النصيف . الأقدام شمسة الطويلة ، محذات الشعر الصغيرة . الملابس  
البيضاء بيضاء . رائحة سيئة .. ياها من صورة رومانية برعم أنها  
حياتية طبعاً ! فلا بد أنها قد أمطرت أحيانا . ومع ذلك حتى أنا أحس  
على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت خيالية أم لا . إذا كان المرء  
لا يحيل عند خاصا به ، فإنه يستعد بشعوره بالتحسّر لروال عالم شخص  
آخر»<sup>(٢٧)</sup>

وكموس دهير - والد أليس دو النتين عاما - رجل أبق  
صحيح ، ولأنه قد مكث مدة أربعين عاما في الجيش ، فقد اعتاد أن  
يأمر وأن يطاع . ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد عد كل سلطانه  
ووجد نفسه مجرد مواطن عادي . ولقد رحل عن إنجلترا في مارس ١٩١٤  
سلى مدته جيش مبرحاً ، وبقي بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، لم يزر طوال  
هذه مدة وطنه إلا خلال تجارات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التي  
تركها شيئا مختلفا تماما عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى  
أحلامه لأنه لا يستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن قنذاته لسلطته يدفعه إلى  
محاوله معرفة ما يعتمد الآخرون فيه : وعندما يقول له أليسون رأي  
جيمس - «يا لوالدك المسكين ! إنه لا يمدو أن يكون سائا حافا لايرال  
ناقي في البراري منذ العصر الإدواردي ، لا يستطيع أن مهم لماذا لا يستطيع



جيمى الخمر تسع ساعات - ويمكنك أن تحصل على من مورخ  
انجرائد (٢٩)

وبعد قليل يقول له: ديت مجلس على معدى (٣٠)

ويلعبه هذا الإيمان إلى إحساس دهره عندما ترحل أليسون، إذ  
يشعر عندئذ أنه قد حرره من شيء يمتلكه وليس لأن دمه قد  
أصيرت (٣١) إلا أن تتعق برعته بقوى الرجل - وإن شاء مجرد  
شيء يمتلكه الرجل

حقاً إن جيمى بورتر لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة في مجتمعه  
للمعاصر - ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه  
الظروف الاجتماعية أو أسبابها، إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ، حقد  
تولد من المآسى التي عرّيا، وهو يجد نفسه في فراغ، ولذلك يحطم نفسه  
وعظم أقرب الناس إليه، وهو يعرف أنه - في رأيه - لا توجد أهداف  
ذات قيمة - فإذا جاءت الحرب وقتلنا جميعاً، فلن يكون ذلك من  
أجل معتقدات عظيمة على عليها الزم - بل سيكون ذلك من أجل  
لا شيء، سيكون ذلك شائناً ودون هدف كما لو كنا نجرى أمام  
سيارة (٣٢)

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضي، فنقول هيلينا، لا يوجد  
مكان لأمنائه في عالمنا الحديث، سواء في الحس أو السياسة أو أي شيء  
آخر - لذلك فهو عاثر إلى هذا الحد، وأحياناً عندما أستمع إليه وهو  
يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش في أوج الثورة الفرنسية - أي في  
الزمن الذي يجب حقاً أن يوجد فيه، إنه لا يدري أين هو أو أين أين  
ينصب، إنه لن يعمل شيئاً ولن يصل إلى شيء - ويجب أليسون:  
وأعتقد أنه يمثل ما يمكن أن يتسنى إلى العصر الفيكتوري الصميم (٣٣)

ويقابل جيمى بورتر هذا فتاة أرسقراطية - هي أليسون - في إحدى  
المحلات - ويحاول أن يتزوجها، على الرغم من مصادمة أمها  
ورفضهم لهذا الزواج.

وعندما تقابل أليسون لأول مرة في المسرحية، يكون ذلك بعد  
رواجها من جيمى، وهي تظهر عندئذ منحنية على لوح الكي والجيب  
كوم من الملابس ويصمها أوسبورن في التعليقات المسرحية ١٠٠ سنة  
شاه - طويلة - ممشوقة القوام - سمراء - ثمر عظام وجهها في أمة - ف  
عيناها واسمان عبقنا - وهي تصنع كترجلا لما هي في النوع في  
حضور رميلها الحشيش (٣٤)

وهكذا نجد أن أول فكرة تطرأ لنا عن أليسون هي أنها تقوم بكل  
الأعمال المنزلية بدون مساعدة، حتى إن إصبعه الساحير لميليب كان من  
المهام الموكلة إليها - يقول كليف: «ريد سبجدة» - فتدونه أليسون  
اللقافة - ولا تعتبر هذه الفكرة طوال المسرحية

ونكسر أليسون لا تقوى بهذه الأعمال المنزلية بطريقة آية شحة - بل  
تلاحظ أنها تنصرف عن شعور بالأمومة وهي تؤديها - فعددا يقوم جيمى  
صديقه كليف بعصف لأنه أتلغ بطنونه الحديد، يجد أليسون نغائمه  
بقرقه جانبه: «أنت شيء يا كليف - لقد أصبح مصر مصوبك  
مريعا»، وعندما يقول كليف بغيرفته الساذجة: «ومادا أفعل لأن -

حين أن الاعتداء الثلاثي على مصر، والقضاء على الفرد في الخمر، قد  
حدثا في أكتوبر - نوفمبر من تلك السنة (٣٥) - وهذا يعني أن المسرحية  
كُتبت وأُخرجت ونالت نجاحاً قبل حوادث مصر والخمر - أما بالنسبة  
لكلام أوسبورن عنده كان يشع طريقة برتلود شو في السحرية من  
الإنجيز (٣٦) - فالأرسقراطية في العالم كله تستورد الأطباق الفرنسية  
وتعتقد أن الطعام الفرنسي - يفوق أي طعام آخر - وأيضاً فقد أثرت  
سياسة السوفيتية طوال الخمسينيات - فترة الحرب الباردة - على  
أوروبا إلى حد كبير - أما بالنسبة لاستيراد أخلاقياتنا من بور سعيد -  
علمه يشير إلى جلاء القوات البريطانية من بور سعيد حسب اتفاقية الجلاء  
التي وقعت سنة ١٩٥٤، وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما أُخرجت  
المسرحية لأول مرة - وكوي رجعية جيمى بورتر ليست مجرد مزاج طاري،  
بل نتيجة لانقراض عميق يبدو بوصف تام في تفكيره الفردي - فالأنا  
تنب دوراً هاماً في حياته واعتقد أن كون الفردية هي القيمة الأساسية  
لنصفقات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة - حقاً إن شعارات النجم على  
الطبقات الوسطى تتأثر خلال المسرحية، ومع ذلك فإننا نجد جيمى  
متأثر عماداً بقم الصفقات الوسطى طوال المسرحية - وهجومه لا ينحط  
الإطار العام لهذه القم

وقد حاول بعض النقاد أن يبيوا رفضه لقم الطبقة الوسطى عن  
صديق إيمور أنه - برغم تخرجه من الجامعة - كان يتم كشكا ليج  
أخوى - وأنه متخرج من الجامعة، ومع ذلك فهو يرفض أن يقوم بعمل  
يتناسب مع درجته العلمية، ويقم كشكا ليج الخلو (٣٧) ومن  
المؤكد أن هؤلاء النقاد آمناء مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقرون  
ذلك، ولكنهم يشاسون أن إقامة كشكا ليج الخلو - من الناحية  
الاقتصادية - عملية تجارية مريبة - منها في ذلك مثل إقامة عمار  
صحمة، أو أي مؤسسة اقتصادية أخرى - ثم إن جيمى يستغل كليف  
بما أنها يستغل في رأسمالي آخر عماله وموظفيه - وعلى الرغم من أن  
أوسبورن لا يعيب أية فكرة عن العلاقة بين جيمى وكليف في كشكا  
أخوى، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك مما كان يحدث في  
المنزل - فهو لا يفتأ يلق بأوامره على كليف طوال الوقت قائلاً:

«يمكنك أن تعمل لنا بعض الشاي» - «اعمل بعض الشاي» - «صع  
العلاية عن النار» (٣٨) ... الخ - ويشعر الكولوبيل ودوير بالدحشة  
لأن جيمى قد اختار هذا العمل - ويدو أن أنه من غير المألوف لشاب  
أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى - لقد كنت دائماً أعتقد أنه  
بمدر مدكاه خاص - (٣٩) ولكن الكولوبيل ودوير يتكلم هنا كرجل  
سنى إلى أرفق طبقات المجتمع - تلك الطبقات التي تنظر إلى جميع  
لأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محقة من قبل الإنسان، وهذا يبدو  
موضح تام عندما ترد أليسون التي ترعرعت في الهند المستعمرة بهذه  
كثرات قائلة: «أوه... لقد حاولت أعمالاً كثيرة... الصحافة -  
الإعلانات - بل توزيع المكاس الكهربائية» (٤٠)

ويعتبر جيمى الملكية الخاصة شيئاً مقدساً

جيمى - على أي حال، إنها جيمى (محطف المريدة)  
كليف - أوه! لا تكن ديتا!

بالحسنى " ، يحب قائده ، ومن لأحسن أن نخدمه . سأقوم بكبه .  
ونكوة ما يرب صحنه " (٣٥)

ويكن أليسون التي تتصرف مثل هذه الطريقة الخفية مع الكبار بعد  
مها بحرة على . - تعمل كل شيء حتى لا يحمل . " فقد كان هذا  
الموضوع مستعصم . أيمكن أن يحدث حمل في هذا المكان . ودون  
مال . " وكل شيء . " (٣٦) ومع ذلك ، بعد ثلاث سنوات  
من حياة الزوجية . تقع في المصطور . فتصاب بالربص ولا تجرؤ على  
جاء . رجها لأنه تمتص من عكرك دنيا . وتشتت بالحيرة والأسى

كليف هل هل

أليسون فأت الوقت للتعلم على هذا الموقف ؟ لست متأكدة  
بعد .. ربما لا . إذا لم يكن الوقت قد فات فلن تكون  
هنا أية مشكلة . ليس كذلك ؟

كليف : وقد كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا نقرب له الحقيقة الآن ؟  
على كل حال فهو يبحث . بك لا نحاجين إلى أن نتيك إلى  
دنت

أليسون : ألا نهم ؟ شئت في دواهي منذ البداية .. إنه لا يتوقف  
عن القول لنفسه إلى أمرف كم هو حساس . فقد تعلق  
البيلة بسلام ... بل قد نتم معا . ولكن بما إحد ، نفسي  
البل كله مستيقظين ، متظيرين خوف بروج الفجر من سلال  
لدهم بصيرة وفي الصباح مبشر بأنه قد خرج كما لو كنت  
أحارب قتله أبشع قتلة . سيراقي وأنا أرداد كحبا كل يوم .  
وس أجرو على النظر إليه

كليف : قد يكون عليك أن تلاحظي الموقف بإجمالي (٣٧)

ولكن أليسون لم تتح لها فرصة لمواجهة الموقف : " إذا  
تصل صديقتي هيب شارتر . وسفل البيت إلى ميدان قتال هيبينا  
بقية التقليدية لا تستطيع أن تقلل معاملة جيمي لأليسون فترسل إلى  
والد أليسون يطلب من المصور لأخذ ابنته ، في حين تحت أليسون على  
الرحيل . وتعمل أليسون ما تحب هيبا على عمله . ولكن تعلقها بجيمي  
بني قويا كما هو . وبعد شهر قليلة نشر أليسون أنها لا تستطيع الانشغال  
عن جيمي أكثر من ذلك فتعود إليه محطمة وزرعى تحت قدمه . لقد  
كانت صورته لا تعارفها وهي بعيدة عنه . وهي تقول هيبينا " فقد  
ذهبت إلى السباحة في الأسبوع الماضي ، وكان هناك حجاب يدهس (بوع  
الشبح الذي يدهس جيمي) على بعد بضعة صفوف أمامي فقتل  
وحسنت خلفه تماما " (٣٨)

كيف يصيب أليسون - لفتاة الأرستقراطية - أن تتزوج رجلا مثل  
جيمي بورر " . تعطينا أليسون فكرة واضحة عن مقابلتها الأولى مع  
جيمي " لقد كانت في حفل . كنت عائدة في الحادية والعشرين من  
عمرى . كان الرجال الموجودون هناك ينظرون إليهم كم ... لا شيء  
به . " ما شاء . فقد فقدت حسنة مصحفات على وجهها احتجوا هذا  
مخوف العجب . ولكن لم يكن يسهل من تعرف كيف تتصرف معه  
نقد فان في به إلى إلى حفل على دراجته . وكان الشمع يعطى سرة  
المهرج . فقد كان يوم جملا مشرقا ، فأمضى يومه في الشمس كان

كل شيء حوله يبدو وكأنه يحرق ، كان وجهه مصبغا وأطراف شعره  
تلمع وكأنها على وشك أن تقهر من رأسه ، وكانت عيناه الزرقاوان  
معبأتين بالشمس . كان يبدو صغيرا وصغيرا برغم خطوط الإرهاق  
المحيطلة بجمه . كنت أعلم أن أحد على عاتق أكثر مما كنت أستطيع أن  
أعمل ، ولكن لم يكن أمامي سبيل للاختيار . حسنا ! . تقع ببح  
الشجاعة والدهشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رصوا أم م  
يرصوا ، فقد كان واضحاً أنه يحبني ... وحسب هذا الموقف ... لقد  
صمم على الزواج لي ، وحاولوا هم كل شيء لممكن مع هذا  
الزواج . " (٣٩)

لقد شعر كلا الشابين عاذية شديدة نحو الآخر وفروا الزوج على  
الرعب من اعترض أهلها . وحرفا من أن تستطيع عائلتها مع مسجل  
المقود المثل من إتمام الزواج . قرروا أن يزوجا في الكنيسة

ولكن الزواج في الكنيسة يتعارض مع المظهر الذي يحاول جيمي أن  
يبدو فيه . لذلك نجده يقص هذه الحادثة - دور ن يطيب أحد مه  
ذلك - وهو يحاول تبرير تصرفه : " كانت آخر مرة دخلت فيها بكنيسة  
هي يوم تزوجني .. اعتقد أن هذا سيدهشكم .. أليس كذلك ؟ كان  
ذلك بسبب الظروف التي أحاطت بنا ، هكذا ببساطة . كما على  
عجل ... أتفهمن ! ... نعم ! كنا حقا على عجل ، نحن دون شهرة  
عامة للمجزة ! حسنا ... لقد كان مسجل المقود المثل صديق  
شعبيا ثوالمدا . وكنا نعلم أنه لن يتأخر في إبلاغه الب . ولديت كان  
علينا أن نبحث عن قس محلي لا توجد بينه وبين عائلت معرفة  
وثيقة " ، (٤٠) ومع ذلك لم يكن لهذا العمل فائدة ، إذ به عندما وصل  
كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة أليسون قد سبقته إلى هناك

ولم يكن زواج جيمي وأليسون ميبا على الحب ، على الرغم من أن  
أليسون تحاول أن يقتنعا منذ بداية المسرحية بأنها كانا متحابين ، كما أنه لم  
يكن ميبا على الصالح للتبادل ، بل كان ميبا على الانجذاب المحسوس  
ورغبة جيمي الشديدة في تسليق السلم الاجتماعي . ولذلك كان الزواج  
محكما عليه بالفشل

وقد حاول بعض النقاد تغيير زواج جيمي وأليسون على أنه مجرد  
من معركة ضد الطبقات العليا ، (٤١) اعتمادا على معامرات هيو  
وجيمي وهما يحرصان تقريبا على أقارب أليسون وأصدقائها . ولكن  
أمكننا حقا اعتبار هذه " الدعوات للمروعة " على أقارب أليسون  
وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ ... من المناسب قبل أن نحاول  
الإجابة عن هذا السؤال ونحليل هذه الدعوات المروعة أن نحلل  
شخصية تاتر ، زميل جيمي في هذه " المروءات "

كان هيو تاتر صديق جيمي منذ الطفولة ، ويبدو أن هيو وأنه كان لها  
تأثير عظيم على جيمي : " إذا كان جيمي صغورا جليا بها . وعندما تزوج  
حاليا في ليلة . ماه . وفي هذه الليلة نفسها وصحت لأليسون عييه  
هو السادي المتوحشة " أخذ هيو يزداد وقاحة . وهو يجتاز بموهبة هذه  
لذلك " (٤٢) وهي عندما تفارق هيو بجيمي تقول : " كانت أمي دائما  
تقول عن جيمي إنه قد بلغ أقصى درجات نفوه . وبكها ، تدس  
هيو . إنه يستحق الحائزة لأول نلسون دون مدح " (٤٣)

ما بالنسبة للعزوات ، فليس لدينا ما يعتمد عليه إلا كلمات أليسون ، ولقد توصل الاثنان إلى اعتراف رهيبة لديهما من هذه الأجزاء من المجتمع التي أعياها الحرب عليها <sup>(١١)</sup> . ولذا يدعوان صبيها إلى بيوت أقارب أليسون وأصلقاتها أو - بمعنى أصح - يتزوان هذه البيوت <sup>(١٢)</sup> ، ياكلان ويشربان ويلبسان على حسابهم ، بل إنها قد قاما في مواقع عمليات ابتزاز - وإن (هيو) أخذ خمسة جنيهات من المعجور مان توبس في إحدى المرات <sup>(١٣)</sup> . ولكن أليسون ، التي تعطينا هذه الصورة الحية للعزوات ، وتعلن : « كان هيو يريد وعرخ في دور الترحيل » ، لا تلتصق أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ، لقد حاول « عزماء فتاة في مقتل العمر مرة عند آل أركسدم » <sup>(١٤)</sup> .

وهكذا يتضح لنا أن هذه العزوات لم تكن جزءا من الصراع ضد الطبقات الراقية ، بل نوعا من التخفيف والابتزاز لإلحاح نفسها في الوسط الراقي . لم يكن الهدف من هذه العزوات عرد إيجار عائلة أليسون على نقل جيمي بل بها إيجار أصدقاء أليسون على نقل هيو كزوج لإحدى بناتهم . كان هيو عندئذ يحاول أن يتبع لثال الذي ضربه له جيمي ويتزوج من إحدى فتيات الطبقات الراقية لكي تستقر السلم الاجتماعي هو أيضا ، ولكنه يفشل في إخفاء الفتاة الصغيرة الصرة الوجه . ويطردها معا من الوسط الراقي . ولذلك أقرر هيو أن يتنقم بنفسه فأخذ يحارب بجبل - شقيق أليسون - خلال الانتصاهات مخزنا اجتماعه السياسية بالاشراك مع أصدقاءه ولكن عندما انتهت الانتصاهات ، اتضح هيو أن « رعاها المرأة أليسون » قد عادوا إلى حكم ، عشر بالياس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التي اتبعها في تخريب اجتماعات بجبل للسياسة بمساعدة أصدقاءه الرعاها تبين بوضوح أنه لم يكن ثوريا في يوم من الأيام ، إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية . ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوما فرديا على مرشح فرد يمكن أن يؤدي إلى إسيار النظام الاجتماعي بأكمه

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وجيمي يتخذ شكلا أكثر حدة ، فقد رفض جيمي أن يرحل عن إنجلترا وأنهم هيو بالاشتمال . لقد كان جيمي ووددة هيو يريدانه أن يثار حتى ينجح في تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، برغم توسلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا بها مسئولان عن رحيله . وهما لكي يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اختيار أليسون سبب رحيله

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة بأن زواج جيمي وأليسون جزء من صراع جيمي ضد الطبقات الراقية فكرة لا معقولة ومصطنعة .

أما بالنسبة للاعتماد الحسي فقد كان جيمي يؤمن بالحس والحس فقط ، برغم أنه كان يحاول أن يطلع هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والمعايير . فهو يؤمن أن مهمة روحه الوحيدة هي إرضاء رصاته الحسية ، فهو يقول : « لا تكاد تمر لحظة أقصيا دون أن أنظر إليك وأرعب جد » <sup>(١٥)</sup> ، وبعد دقائق يدور هذا الحوار بين جيمي وأليسون .

أليسون : ماذا تود أن تفعل ؟ أتود أن تشرب ؟

جيمي : أنت تعرفين ما أودعه الآن !

أليسون : حسا ! عليك الانتظار حتى يحين الوقت المناسب

جيمي : لا يوجد شيء اسمه الوقت المناسب <sup>(١٦)</sup> [وهو إذ يصرح بمعاناته الحسية أمام روحته وأصدقائه ، يستند به شعوره بقدرته الحسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان اثنين يسمعون إليه أو يعلمون على عرامياته يتكلمون بصديق أو يسمعون منه]

أليسون : أوه ! اسبقني يا عزيزي ! لقد سمعت عن مادلين كما فيه الكفاية فقد كانت عتيقة ألا تذكرك ذلك ؟ .. عندما كان في الرابعة عشرة ، أه هل كان ذلك عندما كنت في الثانية عشرة ؟

جيمي : الثالثة عشرة .

أليسون : إنه مدين لها بكل شيء .

كليف : إن لا أستطيع أن أثير بين كل سائلك هذه هي تلك مرة التي كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من السنين ؟

جيمي : عشر سنوات <sup>(١٧)</sup>

ومع ذلك - من الواضح أن مباحاته بمقدرته الحسية ليست سوى وسيلة لإحفاء خوف داخل من أن يكون غير قادر جيبا . فعندما يلاحظ الصاهم العميق بين كليف وأليسون يقول : « حقا .. أعني ذلك . إن لا أستطيع أن أركز وأنها تقفان هكذا أمامي » <sup>(١٨)</sup> .

ولكن ، رغم أن الجنس يلعب هذا الدور المهم في حياته ، فهو ليس مسعدا لأن يتقبل نتائج اتصالاته الحسية . إن أليسون تحاول جهدا ألا تحمل منه ولكن يحدث المظفر على الرغم منها ، فيسببها الحرف من أن تحمره بالحفيظة

لما من تساق السلم الاجتماعي . فقد كان جيمي قد نصح في الارتعاج بنفسه لغايبا ، ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه في الجامعة . ولذلك فهو يحاول أن يتزوج أليسون لكي يسو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ونجس منه في برجه العاجي ، حيث يحكه أن يشت - داخل الحدران الأربعة - تفوقه التقاط على الدين يعيشون معه وهو يود أن يشت تفوقه التقاط على كليف فيقول : « إن أمثالي لا يردادون ورنما » لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل ، إننا نحرق كل شيء . « والآن أصبحت ، لأني أريد أن أقرأ » <sup>(١٩)</sup> .

ويبدو هذا الاستعلاء التقاطي غريزيا من الوصوح عندما يبدأ في النهيم على صديقه كليف مذكرا إياه بجهله

جيمي : حتى التعليقات الأدبية في الحرائد تبدو شبيهة بتعليقات الأسبوع للاصي . كتب مختلفة وممن التعليقات « قرأت هذا التعليق »

كليف : ليس بعد .

جيمي : لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإبحيرية وقد كتب الناقد صعب التعليق باللغة الفرنسية . « أكتفيت حريدا لأحد

شعر بجهدك

كيف لا أصل دنت

جيمي حسد بك جاهل لست إلا مجرد ولاج (١٢٧)

وسنمر جيمي في نهجته على كيف على حس الخط " ولما بهم " بك لن تفهم كلمة واحدة منه (١٢٨) . " إنك جاهل جدا " (١٢٩) .  
الحج وحتى روجته لا يستطيع الهرب من هذا الاستعلاء المتفاني ، ثم نظراً على ذهب فكرة مندسين (١٣٠) . " وهل قرأت مقالة بريستلي هذا الأسبوع " لماذا بالله أحمل معنى عبء السؤال " لست أدري إلى أعرف جيداً أنك لم تقرأها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع تسعة بساط على هذه الحريضة الملعونة ؟ لأحد يقرؤها إلا أنا ... لا أحد يريد أن يقرأ لأحد يريد أن يستيقظ من كسله اللدني (١٣١) وهو يكلمهم بصدا عن يونيسيس وكاموديا . ووبرودوث وأخته ، وشيلي وهوردوين . وميتون وشكسبير (١٣٢) الحج (١٣٣)

ويمثل جيمي في لارند ، جيمانيا واقتصاديا عن طريق الزواج ، إذ ترخص عائلة أليسون أن تقبله . ونجهر والدة أليسون أسفا على التوقيع على تارل عن كل ما تحتك (لأنها) كودبعة عندما تتأكد أن أسفا ستزوج جيمي (١٣٤)

لقد شعر جيمي حسد مل عقيمة . ولكنه - لكي يحافظ على كبريائه وكرمه - يحاول أن يحس شعوره الخفي ويصف حسد أمه في حشد صبي

ولكن مما حاول جيمي من جهد مسمت أن يحس حبه أمه . كان لابد حبة منه هذه أن تعكس بصور مختلفة تقوى أليسون وهي تفصح دكريا عن بيده رفاها " بعد أن تروحننا - أنا وجيمي - لم يكر لدينا مان . كان لدينا ثمانية حبيبات ونصف حبة بالصط . ولم يكن لنا بيت نأوى به . بل إن جيمي لم يكن له عمل . كان قد خرج من الجامعة بعد عام تقريبا . على كل فقد ذهبنا إلى شقة هيو لنجش معه . كانت هذه الشقة تقع فوق مخزن عتيق بويل . حسنا ! هناك وجدت نفسي ليلة رفاق بعد ألفا حملا صغير عماسية ارفاف . وحاولنا ثلاثا أن نسكر ببعض البسند روجيس الذي أتينا به . ومع الشراب ازداد هيو وقاحة . في حين أخذ جيمي يردد أمسي ، وجلست أنا أستمع إلى حديثها وأنا أشعر وأبدو كالمبيطة . فلأول مرة في حياتي كنت قد انقطعت تماما عن الناس الذين عرفتهم دائما ، عائلتي وأصدقائي والحبيب . كنت قد أحرقت قواربي . (١٣٥)

وم نيت حبة من جيمي أن يحول إلى سوقية وقسود حقا إنه لا يجد في الغف مع نسون . ولكن كنهاته أكثر إيلا ما من اللطافات ، إلى حد أن تصرخ قائلة : "إد لم يوقف سأفقد عقلي " (١٣٦)

وم تكن روحه بعد من صحبه سوقته الشاده ، بل كانت أمها أيضا من صحباها . لم يكن جيمي يستطيع أن يسي أن أمها هي التي جاهدت بشدة لمنع رواجه من ايها ، وأنها عندما مثلت في ذلك أحبرت أسفا على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة ودعة لدى أمها ، فحرمت بذلك من فرصة التسلق اقتصاديا واجتماعيا (١٣٧) ، وهو يهاجمها

في عتب وشراسه ، " لقد حسب أمي في قطعهم دنت الحشرات بحالي اعصصه للوم " أليس كذلك ؟ ليس هذا حدود لما قد فعلته هذه الأم المتوسطة العمر في حربها النفسية لنفسه ضد لأوعاد مثالي

كنت أعلم أنها - لكي تحمي صغيرها الثريثة الساذجة - لن يردد في أن تعثر وتكذب وشاكس وسنر . وعندما واجهت هيدبا من باحبي (شاب ملا أصل ولا مال ، بل هنر حتى إن لمظهر لأني) "أحدت خو، كآني الخربت عندما يأتها الخاخص قبعث الرعب في كل خربت ذكر على بعد أميال . فيكرس نفسه لبعروية . وقد تبدو أمي الآن مترهلة في حد ما . ولكن لا تنكروا هذه الثمة ذات المظهر المهدب خدعكم . بها صاحبة مثل ليار موحر بوماي . وحشه كد أع حة هذه اللزدة لعور يجب أن توب " بعد دنت . بها يؤذ عور . يجب أن توب " يا بلبي ! استحتاج لديدن حتى سيش حسدها يوما ما إلى حررة قوية من الأملح . وه . ستعرض بعض شديد ياديداني الصغيرة ! إن أم أليسون في طريقها إليك " - بها مشعر في الصريق المحتوم باصدقائي تاركه رهط من الديدان اللاهنة في حطب المليات ومن المليات إلى المظهر (١٣٨)

وليست روحته وأنها الصغيتين الوحيدتين لسوقته وقسوته كي كان الأمر عند بداية روايتها . فقد أصبح كيف - الذي كان يصره صديقه الوحيد - صحبة لسوقته الشادة أيضا . عندما يركبه كيف من وراء الحريضة طالبا منه أن يتوقف عن مصيصة أليسون ، ينور قائلا : " فعل ذلك مرة أخرى أيها الوعد الآتي من ويلز وسأشدد أديك ! " (١٣٩) وهو يهدد بخله فيها بعد (١٤٠) وعندما تطلب أليسون من كيف أن يجمع سرواله لكي تضغط عليه بالذكوة يقول : " نعم ! هيا ! اخلع بطونك لكي أركل مقعدك " (١٤١)

أما بالنسبة ليلينا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها ، ولكنه يفعل من أن قلعه إلى هذا الحد

هيلينا إذا اقربت أكثر من ذلك سأصعقت على وجهك  
جيمي أرجو ألا تعطلي فتعتدي للحظة واحدة أني حثيان  
هيلينا ليس من المحتمل أن أفعل ذلك  
جيمي لست من خويجي المدارس العامة الأرستوقراطية لكي أنشع بالمساوس هي صرب البات . إنك لو صغمت وجهي سأمنع بك الأرض  
هيلينا من المحتمل جدا أن تفعل ذلك .. يبدو عليك حق أنك من هد الروح من الرجال

جيمي أتراهيبني أني حقا من هد السوع ... أنا من النوع الذي يكره الصعب الذي ، ولكني إذ وجدت امرأة يحاول أن تعتمد على ماتعتقد أنه من الشهامة ألا أصربها فتستعمل قصص الصغيرة الخشة ، فيأى أرد عليها في عتب . (١٤٢)

وترنكر سوقة جيمي وقسوته على عدم قدرته على ماهرة معارف أليسون من التاجين الاقتصادية والاجتماعية ، ولذلك فهو يحاول أن يشت صوفة لأليسون كرجل . كذلك وهذا هو السبب الذي يحبه بحص من قدر المرأة كليا استطاع

استطيع إثارتها ، لا يمكنى أن أفعل شيئا لإثارتها حتى لو سقطت مني<sup>(١٦٦)</sup>

وكان من الممكن أن تسير حياتها الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيلبا شارلر ، يقول كليف : «إني لا أشعر بحولك كما يفعل جيمي ، ولكني لست معك كما .. ومنذ أثبتت إلى هنا أصبح كل شيء أسوأ مما كان في أي وقت مضى»<sup>(١٦٧)</sup>

«هذه الفتاة»<sup>(١٦٨)</sup> هكذا يقدم جيمي بوربر هيلبا شارلر إليها عندما يأتي كليف ليقول لأليس إن صديقة لها تنظرها على السفور . وإن اسمها هو «هيلبا» . لا يعنى جيمي «لا هاتين»

وقد حضرت هيلبا شارلر - صديقة أليس - إلى المدينة لإقضية التي يعيش فيها جيمي وأليس لأن الفرقة المسرحية التي تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقديم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح المسودوم . وبما أنها لم تتمكن من إيجاد مسكن لها . فقد نصبت أليس قلوبها لهذا العرض . فأخبرتها أليس بوجود حجرة خالية بمنزل منز ضروري حيث يسكنون

ويثور جيمي ، الذي يعتبر هيلبا واحدة من «أعدائه الطبيعيين» . لأنه خافت من أن تعرض هيلبا زوجته على معارضة . وهو يسحر من أليس قائلا : «لماذا لم تدعينا للزول هنا معا ؟» . ويشعر في نفس الوقت أن البيت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التي ستمكثها به . فيستمر قائلا : «أقمت هذا أن تحضر معي درعها ، إنها سوف تحتاج إليه»<sup>(١٦٩)</sup>

ويبدأ الصراع بين جيمي بأخلاقياتة المشهورة وهيبت بقيمتها لأخلاقية المجددة منذ أول دقيقة تقاها قدمها المنزل . «لقد تصرفت هكذا منذ أن وصلت»<sup>(١٧٠)</sup> ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال أيام قليلة عندما تقنع هيلبا أليس بأن توافقها إلى الكنيسة . إذ يعتبر جيمي موافقة أليس على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع أليس بعدم الذهاب . «أنقادين لهذه القديسة المتحمية في ملابس مصنوعة في عجلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتها ببساطة .. ! إنها بقرة ولم أكن لأهم كثيرا بكونها بقرة . ولكن يبدو أنها أصبحت بقرة مقدسة»<sup>(١٧١)</sup>

وفعل هيلبا بالصبط ماشر جيمي أنها سوف تفعله . ترسل هيلبا بريقة إلى والد أليس تطلب منه الحضور لأحد ابنته ، وتقع أليس بأن مركز ييب وزوجها ... وهنا تصل حبكة المسرحية إلى أوجها ، فوبادة هو حنصر وهي تود أن ترى جيمي وهي على فرش موت بقرر أن يرحل هورا . ولكن أليس برخص مراقبته لأنها قررت أن يتركها . وعندما يعود جيمي ويكشف رحيل أليس يتعجب قائلا : «لقد أمصت إحدى عشرة ساعة وأنا أقرب شخصا أحبه جدا وهو يعاني سكرات الموت . كانت وحيدة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بجانبها ، وعندما أمشي وراءها بعثها يوم الخميس القادم سأكون وحيدا مرة أخرى ، لأن هذه الفتاة لن تعني حتى بإرسال باقة من الزهور ... إلى أعم ذلك»<sup>(١٧٢)</sup>

فقد علق مرة على خطاب كتبه فتاة مراقة إلى محور إحدى الخرائد سأل فيه «فهرز» عما إذا كان صديقها سيفقد احترامه إذا أعطته ما يريد ، قائلا «فتاة عذبة»<sup>(١٧٣)</sup> ولم يكن حريما على جيمي أن يلقى مثل هذا الرأي . فقد كان يسحر من روحته لأنه وجد لها عدوا . «لقد تعصب كثير لندث كهانوكت قد جذعته بطريقة غريبة . وولدوا له كان نصيبي مرء لم يقرها وحل مستدسه»<sup>(١٧٤)</sup>

ويترك مستدسه يستبيسار . إنها مجرد أداة لعمية محب . وهذا يبدو بوضوح في مجموعته الضيف على المرأة حينما لا تكون مجرد بيبي ، بل كات إسباب أو اجتماعي . «لم يلاحظوا قط كه سوي امرأة صعب»<sup>(١٧٥)</sup> بطريقة التي يظن بها الأرض كمجرد اسير عليها . «تقبسوه وهي جاسة على منصة الزينة وهي تسقط أسلحها وتثير صيحة عيب لعلاء وعرايين وأصابع الشفاء»<sup>(١٧٦)</sup> عندما ترى امرأة أمامها فتاة محندعه مستدرك هورا أنها تخط عتار من الحمار . «وه استأجرت ذات مرة شقة تحت مسكن هاتين . لقد كنت أسمع كل ما تقعه هذان الزوجان صوان الليل والنهار ... كانت أتعهد الأعمال اليومية مدفوعة عملية عرو منتظمة ضد إحساساتك .. بدأت بالتوصل إليها ثم وصل لي الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرح فيها بأفدع الشكائم التي يوحى بها إلى عقلي ... ولكن دون جدوى .. لأشيء كان يور معها .

كانت مجرد ريادة بدورة انباه تبدو في صديقها كعسيلة حصار تم في لعصور الوسطى . وه لقد انتصرنا على في الهابة . ونحبرت على لرحيل ، واعتقد أنها لا تزالان تدرسان هوايتها . أو نعلمها قد تزوجتا لأن ور حنا بدهمان بعض المساكين إلى الحنون مصفق المكواة وأدوات نظهي على الأرض . النظرية الأنثوية الخالدة لإبارة الصبغة»<sup>(١٧٧)</sup>

ويبدو أن جيمي بورتر يسي أنه بجانب الأقنية الصبلة التي يمكن أن يصنعها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء في جميع أنحاء لعالم لس «جرايمت» ، ومناصد الزينة الخاصة بين أقل وضوحا من مناصد الزينة الخاصة برحال كثيرين من جس الطقات الاجتماعية التي تصم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه يسي أن الرجل هو الذي يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والتهور والمزح ، فهي صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الحسبون ، فجيبي نفسه يعرف الموسيقى بصوت عال . ويلقي بالأشياء أرضا ويحطم «روح لكني» . «محدثا ندث حروف في دراع أليس سهوره - وهو يعاند كيف

ولا يحاول جيمي صوان المسرحية أن يسيطر على روحته فقط . بل أن يحرمها من كل شكير حر . فهو لا يستطيع أن يقبل كون روحه إنسانا به كدان مستقل . به لا يريد أن يقبل أفكاره وآرائه دون مناقشة فقط . بل يريد أن تقنع بها عاما حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء لحظة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأنها وأصدقائها ومعارفها .. إلخ ، وهو يحاول أن يقنعها بأرائه بتكرارها عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوصل إليه قائلة «جيمي أرجوك . لا داعي لهذا الكلام» ، فيعلق قائلا : «لا تطوا إلى



وجنى بالسيارة ١٤ . ماذا حدث لهم جميعاً ؟ لقد كاد كنيف يصطدم في وهو يهرع خارجاً . ولكنه اندفع بعيداً متظاهراً أنه لم يرهق .. أنت الوحيدة التي لا تحشم القاء ؟ (١٧)

وتناول هيلينا الخطاب الذي كتبه له أليس ، عبروه بصوت عال بعد أن سئم هيلينا بكتابه حاد ، عزيزي .. لا بد أن رحل .. لا أصر أنك ستعظمي ولكن حاول . أجبك .. إن في حاجة ماسة في هذه .. وأنا .. في هذه اللحظة .. على استعداد أن أصحى بأي شيء من أجل هذا . كنت أدري ماذا سيكون مصيرنا . وأعلم أنك ستشعر بالنعاسة والمزاج . ولكن حاول أن تكون صبورا معي . وسأكون دائما في حاجة ملحة إليك وإلى حيك - أليس . (١٨)

يثور جيمي إذ يكون للخطاب تأثير عيب عليه . فيسبب أليس ويهدد هيلينا ، ولكن هذه لا تلت أن تغيره يهدوه عن الطفل ، متبرعة رد فعل ما . ولكنها تصاب بحيرة أمر

هيلينا حب ! ألا يعني هذا شيئا حتى نسيه بيت ؟ جيمي حب ! نعم ! إن مدهش .. إن أعزب مث بذلك . ولكن قول لي .. كنت تتوقعين من أن أرحل وأنسقط على ركبتي من وحر الصبر ! اسمعي .. سأحدث شيئا مهم إذا توقفت عن بحث حكمتك لأثوية في .. لا أعيا بشيء .. أنا لا أهيي إذا كانت مشحون عدلا ولا أهيي إذا ولد هذا الطفل برأسه ! هل أير شستر ! حسنا ! هيا ! اصمعي هل وحيي . حسنا ! لقد انتهى الاستعراض ... والآل التركيبي واخرجني من هنا أيها العذراء الشريرة (١٩)

وعندئذ يظهر رد فعل هيلينا . لقد انقضت يهدونها طويلا المناقشة ، لقد تقبلت سبابه وتهديداته . ولكنها الآن تشعر - عندما يسميها عذراء - بأن الأثني في داخلها قد أهدت . ولذا كان رد فعلها مباحا وعيبا . فهي تصفعه على وجهه بوحشية . (٢٠) وقبل أن يدرك ما حدث ثقله بعنف وتغديه أرضا خانها (٢١)

وعندما نرجع الستار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياه العائلية الذي رأيناه في الفصل الأول بتغيير واحد فقط : إن المرأة التي تصحى على لوحة الكي ليست أليس بل هيلينا . لقد احتلت هيلينا مكان أليس ليس كزوجة لجيمي ولكن كمضيفته . لقد نجحت في إبعاد أليس واحتلت مكانها في حجرة جيمي وإن سرير جيمي منذ تلك الليلة التي اقتضت فيها أليس بأن ترحل مع أبيها . وعقبت هي هناك كمضيفته لجيمي لعدة شهور حتى فوجئت في يوم من الأيام بأليس أمامها

وعندئذ هبطت تشعر هيلينا أن تصرفها خطأ - لا تزال تؤمن باحطاً والصواب (٢٢) - وتقرر الرحيل ... أما جيمي الذي كان قد عبر منذ دقائق قليلة عن حبه لهيلينا - «شعر بالهجة والفرح والمرح وستبدون حطرات لغام والشيء في ملهى «ملدرو آرمز» ، ثم تعود هنا حيث أنادلك الغرام بشكل يحملك تنسب الدنيا وما فيها» (٢٣) - صعد تماما عندما تعود أليس . وهو يحاول أن يبدو باردا وغير مهم ، ولكن

وكان للموت مثل هذه التأثير العظيم على جيمي . لأنه كان يذكره بوفاته ولده . وهي تجربة لم يكن يستطيع أن يساها : «لقد ظلمت طوال ثني عشر شهر أراقب أبي وهو يعاني سكرات الموت ... كنت عندئذ في العاشرة من عمري . وكان قد عاد لتوه من الحرب في إسبانيا ، حيث كان بعض السادة الذين يجاهون الله قد نحالوه إلى حطام . لم يكن ليغيب طويلا ... كان الجميع يعلمون ذلك ، حتى أنا ، ولكني مع ذلك كنت الوحيد الذي بينهم به ... كانت العائلة تشعر بالارتباك والضيق . أما أمي فلم تكن تفكر ... كانت أمي تحاول دائما أن تربط برجل قد احتار الحاسب الخاسر في كل شيء .. كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط بالأقنية على أن تكون هذه الأقنية هي الأقنية الأرستوقراطية .. كما جميعا منتظر موته ، وكانت العائلة نرسل له شيكا أول كل شهر . راجية أن يلزم به أمور يهدوه دون إثارة مشاكل وكانت أمي تعني به دون أن يشكو . وكان هذا هو كل مانعته من أجله . ربما كانت ترى له .. واعتقد أنها كانت فعلا قادرة على ذلك . ولكني كنت الوحيد الذي بينهم به ! ... وكنت في كل مرة أجلس فيها على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أحاول محاكاة دموعي . وفي نهاية ثني عشر شهرا كنت محكا .. لم يكن هناك من يصحى لي هذا الرجل المغموم الفاضل إلا صبحي ، صغير إندور كنت أفصح الساعة تلو الأخرى في حجرة نومه الصغيرة . أستمع به وهو يتكلم ليصب البقية الباقية من حياته في أدنى صبحي صبحي مشدوه ولا يكاد يمي نصف ما كان يقال له ، وكان كل ما يصحى به هو «هل أنت بخير» بلباس والمزاج ، وبرنامج الموت المريرة . (٢٤)

وبينما كان جيمي يجوار والده هيو ، كان الكولوميل رد فيرن يستعد للرحيل مع ابنته ، وعندئذ ملجأهم هيلينا بالاعتذار عن السفر معهم هيلينا : آسفة ... أحسني أنني لن أستطيع مصاحبكما الليلة أليس : أئن تأني معنا هيلينا : كنت أود ذلك ولكن في الواقع مرتبطة بموعد عمل غدا في برمجهم . لقد أرسلوا لي نص مسرحية ... إنه موعد مهم ولا أريد أن تمرقني هذه الفرصة ... لذلك يبدو أنني لابد أن مكث هنا الليلة . (٢٥)

ويرحل الجميع قبل وصول جيمي ، هيلينا فقط هي التي وجلت لشجاعة الكافية لشيء . هيلينا فقط هي التي أبدت استعدادها للقاء لتعبره برحيل أليس .

وقبل أن ترحل أليس يسأها كليف : «ألا تتظرن ؟»

أليس : كلا يا كليف

كليف : ومن سيحبره ؟

هيلينا : أنا أستطيع أن أخبره ... إذا كنت هنا عند عودته . (٢٦)

وترحل أليس ويرحل والدها ويخرج كليف قبل وصول جيمي ، وعندما يقبضونه في طريقهم إليهم يتبرون منه . «كاد هذا التحس العجور أن يصدمني بسيارته ! حقا لو كان قد صدمني لكان هذا من سحره القدر ! ولعله من السخرة أيضا أن تكون روحني بالسيارة !

أصبحت ضرورية وأساسية في الدراما الحديثة لتحكم الكاتب المسرحي من نقل الأفكار والمثل الجديدة

حاول بعض النقاد - بعد أن فشلوا في اكتشاف جديد في الشكل - أن يركزوا على أن المصنوع في مسرحية انظر إلى الماضي في عصب هو الذي يفصل تماما عن تقديم تقديم (٧٥) ، وأن أوسبورن من الواقعيين الاشتراكيين (٧٦) ومن أوضح أن هذه الفكرة مضطربة إلى أقصى حد - فمسرحية تدور دائما في الماضي - عده كاتب الثيات الأساسية للمسرحيات تعتمد من هذه الوسائل ويحكمه الشرع - فقد كشف نيكوف وإيس من مسرحية طوبى - في أن يولد أوسبورن - أن المصنوع الجديد يحتاج إلى شكل جديد (٧٧)

أما عن كون أوسبورن من الواقعيين الاشتراكيين « فوسبورن نفسه لم يعتقد في يوم من الأيام أنه كذلك » فقد سأل جون فريدي في حديث تلفزيوني قائلا : « أليس أي تصور في عقلك عن المجتمع لعادى بشره ألا يكون تصور مجرد ؟ هل تظن حوثك في تعلم وتكشف فيه أي نظام اجتماعي يتوافق مع تصورك الشخصي ؟ » وأجاب أوسبورن : « حسنا ! أعني : ! إلى مستطع أن تصور مرادفا سياسيا قد يؤده . ولكني أعني أني لا أعني نفسي بأحد اجتماعيا . وبكذلك » (٧٨)

وهكذا يصبح لنا أن « مسرح العصب » - منه في ذلك مثل « مسرح اللاعقول » - ليس جديدا وليس ثوريا ، إنه مجرد نوع من الاحتجاج الطغولي ، ضد الظروف الاجتماعية السائدة ، أما « العصب » الذي يرافق هذا الاحتجاج فإنه سريعا ما يحترق عندما تكشف الطبقات الحاكمة فيه وسيلة جديدة لهدنة عصب الطبقات الكادحة . فتنقل المؤلف كصدي نقاي جديد لقبها وعندئذ يحترق « مسرح العصب » . فلهذا الطريق للدراما التقليدية التي تعالج لثبات الهيمنة وتلدور في انكاسيات

## ● هوامش

(١) Osborne, J. Tom Jones (London, 1964), Paper Jacket.

(٢) قد تأثرنا أيضا إلى حد بعيد برأي كيب تيان ، في كتابه « مقدمة للدراما » وهو المؤلف كيب تيان مع الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولى ونشر سنة ١٩٤٨ ، كتيب غروب ، الصادر من مايو سنة ١٩٥٦ ، فيجب أن يذكر في الدراما الحديثة ، إنه اليوم الذي فترحت فيه مسرحية جون أوسبورن نظر إلى الماضي في عصب لأول مرة .

Metwalli, A. A. and Andrawls, N. F. Introduction to Drama (Cairo, n. 4), p. 98.

(٣) Chast, J. Landmarks of Contemporary Drama (London, 1965), p. 209.

(٤) Wager, W. (Ed) The Playwrights Speak (London, 1969), p. 75.

(٥) جون هاند في عمله مسرحية نيكوف ويسمى « جون » هو أكثر من ذلك هو نيكوف يستخرج من جعل جمهوره « يصعد » بها لا يستطيع نيكوف أوسبورن في مسرحية تظهر إلى الماضي في عصب ذلك .

دون فائدة ، إن الجاذبية الجنسية بينها أقوى من كل شيء ، إنها أقوى من أن تسمح لعلاقة جيمي بيليا أن تملأها ، وأقوى من أن تسمح لقيم أليس أن تحرقها من قبضته . إن أليس التي تعود مريضه وعظمة بعد أن تحلصت من طفلها تقول : « لقد فقدت طفلي » إنها مجرد حقيقة . نس هناك محاكمة أو عقاب ، (٧٩) ، وهي تسقط عند قدمي جيمي يستدعيها حياتها الزوجية مرة أخرى حسب قيم جيمي . إنه السيد الوحيد في حين أن أليس ليست إلا مجرد أداة للذة الجنسية . وسعدها سوبا كتهف الدب وجحر السحاب ، وسعش على الشهد والندى . كداس وأكداس من البدق . وسملو بالاعاق التي تعبرها في عرف . عن الأشجار اندفئة والكهوف سكك . وعن انواء حث شعة الشمس . وسبق عبيك انوسمين مركزين على فرائ . وتبعدي في تقديم عناقى لاني نوع خيس حفر من الدية . وسأجعت خافض على ذلك الدبل الأملس الناعم ليقي متأقما هو . دنت لأنك سجات جميل جدا . ولكنك سجات غي . وتذنت سب أن يكون حذرين . هناك فحاح ولادة لترحمن منصوبة في كل مكان . تتطهر الحيوانات الصغيرة الأليفة عندما تصادها فتشده والشبهة . (٨٠)

هكذا يصبح لنا أن جيمي لم يكن يستطيع أن يعيش في سلام مع أليس إلا إذا نجح في حذنها إلى الوحل معه . فاستحوذت نورا ولا مثاب . بل إن ما بدعه إلى مهاجمة أليس وعائلتها وأقربائها وأصدقائها ومعارفها هو مجرد حقد طبعي . ومن التذكارات لو كانت حالة أليس قد قبلت روجا لاسها بدل جهده للاندماج في وسطهم الاجتماعي الرقي . وبكيت بؤسه المبكر . ولأصبح « رجلا محروما » حتى « كروبيول رديون » - والد أليس - يعرف بأن مصهم قوله قد يكون سبب ما حدث . « أحشى أن قول إلى أشعر أنه كان على حق إلى حد ما » (٨١) وهو يؤمن أنه وزوجته وأليس لم يكونوا « فوق مستوى عقاب » (٨٢)

إن مسرحية انظر إلى الماضي في عصب ، التي أثارت كل هذه الزوينة عندما أخرجت لأول مرة ، مجرد مسرحية تقليدية عادية عند إخضاعها للتحليل العميق . إن العنوان الكثير والشعارات الصاخبة التي تهاجم الطبقات الحاكمة والدين والسياسة وفي الطبقات الوسطى . الخ لم تكن إلا كلبشات دون مضمون أو معنى . إنها مسرحية جيدة الصنع وتقليدية إلى أقصى حد ، فالحركة المسرحية تنمو حسب الطريقة التقليدية - حسب هرم فرايتاج - بداية وأوج وحل ، بتخلها التوتر الانفعالي الذي يزداد أو ينخفض حسب التطور المنطقي للأحداث

والشخصيات التي يقدمها لنا أوسبورن في مسرحيته غير مقنعة ، إنها مجموعة من الشخصيات الشاذة المنقطعة عن العالم الخارجي ، وهي تعيش بعيدا عن مشاكل الحياة اليومية ، حابسة نفسها في برجها العاجي . وتبدو هذه الشخصيات منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها المسرحية مجرد دمي وجنت في المسرحية لتؤكد شخصية جيمي بورت حق اللغة لا تعبر عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه أبطال المسرحية ، بل هي موقوفة إلى أقصى الحدود ، وتفتقد الرمزية التي

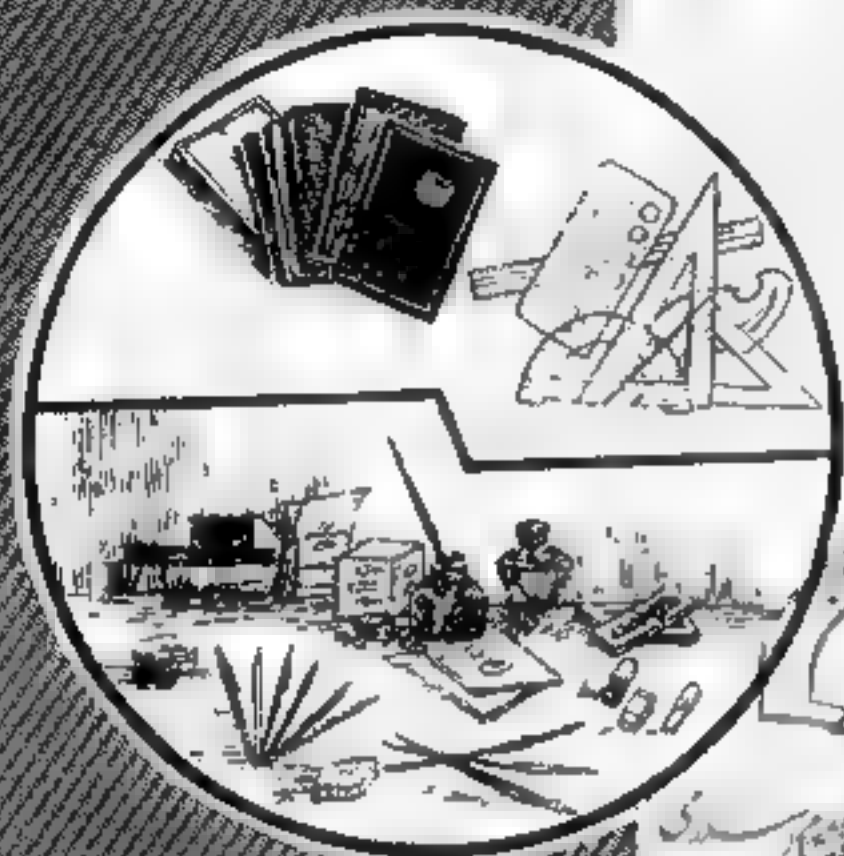
- (٣٧) نفس المصدر ص ٨٧  
(٣٨) نفس المصدر ص ٤٥  
(٣٩) نفس المصدر ص ٤٠  
(٤٠) Azmy, I. *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 15-16.  
(٤١) Osborne, J. *Look Back in Anger*, p. 43.  
(٤٢) نفس المصدر ص ٤٤  
(٤٣) نفس المصدر ص ٤٥  
(٤٤) نفس المصدر ص ٣٣  
(٤٥) نفس المصدر ص ١٨  
(٤٦) نفس المصدر ص ٣١  
(٤٧) نفس المصدر ص ١٠ - ١١  
(٤٨) نفس المصدر ص ١٩ - ٥٤ - ٦٧ - ٧٧ - ٧٨  
(٤٩) نفس المصدر ص ٤٢ - ٤٣  
(٥٠) نفس المصدر ص ٢٢  
(٥١) تظهر نفس الفكرة في مسرحية إيس البطلة البرية حيث يهجم جريفر والدته بأنه لم يمس أبدا  
به لحظة في قلبه غيرة واكتشف بعد الزواج أنها لا تملك شيئا  
(٥٢) Ibsen, H.: *The Wild Duck*, ed. N. F. Andrawis (Cairo, 1974), p. 127.  
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 51-53.  
(٥٣) نفس المصدر ص ٢٠  
(٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ - ٥٧  
(٥٥) نفس المصدر ص ١٢ - ١٣  
(٥٦) نفس المصدر ص ٣٠  
(٥٧) نفس المصدر ص ٢٤  
(٥٨) نفس المصدر ص ٢٥  
(٥٩) نفس المصدر ص ١٩  
(٦٠) نفس المصدر ص ٧٧  
(٦١) نفس المصدر ص ٥٦  
(٦٢) نفس المصدر ص ٥٥  
(٦٣) نفس المصدر ص ٧٣  
(٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ - ٥٨  
(٦٥) نفس المصدر ص ١٩  
(٦٦) نفس المصدر ص ٧١  
(٦٧) نفس المصدر ص ٧٢  
(٦٨) نفس المصدر ص ٧٣  
(٦٩) نفس المصدر ص ٧٤  
(٧٠) نفس المصدر ص ١٩ (يكرر: أوسبورن هنا ما كان شو قد قاله منذ سنوات عديدة ، هي  
مسرحية للأجور برون - يقول ستيمن أثناء مناقشة مع والده - إلى أهرام القوي بين  
الصواب والخطأ )  
Shaw, G. B. *Major Barbara* (Edinburgh, 1954).  
(٧١) نفس المصدر ص ٨٩  
(٧٢) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير التطور الخلاق - طمس برتراند شو - واضح حد  
وأوسبورن هنا يكرر أفكار شو التي عرضها في مسرحية السلاج في الجوز غير المتوقعة  
Shaw, G. B. *The Simpleton of the Unexpected Isles, The Sh's and the  
Villainess* (London, 1949), p. 47-69).  
(٧٣) نفس المصدر ص ٦٩  
(٧٤) نفس المصدر ص ٦٥  
(٧٥) Azmy I. *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 11.  
(٧٦) نفس المصدر ص ٧  
(٧٧) يرجع إلى غيللي مسرحية البطلة البرية والتزويج لايس في كتاب  
Andrawis, N. F., *Strides in Drama* (Cairo, n.d.).  
Wager, W. (Ed.) *The Playwrights Speak*, p. 84. (٧٨)

- Mander, J.: *The Writer and Commitment* (London, 1961), p. 200.  
Styan, J. L. *The Dark Comedy* (Cambridge, 1968), p. 106. (٧٩)  
(٨٠) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيدا مسرحية شو : وذلك عندما يحمل كليف  
يدكر محبته مارشالوك  
Osborne, J.: *Look Back in Anger* (London, 1968), p. 12.  
(٨١) نفس المصدر ص ١  
(٨٢) نفس المصدر ص ٩  
(٨٣) نفس المصدر ص ٨٤  
(٨٤) نفس المصدر ص ٨٥  
(٨٥) نفس المصدر ص ٨٣  
(٨٦) نفس المصدر ص ١٩  
(٨٧) نفس المصدر ص ٨٢  
(٨٨) نفس المصدر ص ١١  
(٨٩) نفس المصدر ص ١٣  
(٩٠) نفس المصدر ص ٩ - ١٠  
(٩١) من المهم أن نلاحظ أن أحد النقاد - أ. أ. دايسون - يعتبر جيمي بورلر شيا مثاليا  
بغلا حسان - ينظر عند نهر الآس  
The Critical Quarterly I, IV, Dayson, A. E.: *Look Back in Anger*, p.  
316  
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, P. 17 (٩٢)  
(٩٣) نفس المصدر ص ١٤  
(٩٤) نفس المصدر ص ١٦ - ١٧  
Taylor, John Hume (Ed.): *John Osborne - Look Back in Anger* (٩٥)  
A Casbook (London, 1968), p. 14  
(٩٦) رغم أن الآراء متباينة حول أصل ليلور للأرمين المائيتين المظلمتين إلا أننا يجب  
أن ننبه القاري إلى أنه عندما يتكلم عن أزمة أثناء السويس يشجع دور إسرائيل في  
العدوان - وذلك رغم أن موقفه هناك في «قصة حياي» - أنه كرس لصلبي كابلين (ص  
١٥١ - ١٩٤) ، بحيث أن فرنسا وبريطانيا قد تفرقا مع إسرائيل على غزو مصر - وتعرف  
جولدا مائير في «حياي» أنه كانت هناك مؤامرة ولكنها لا تذكر التفاصيل بأكثرها - على  
عمر بعد من مع العلاقات التاريخية ، فالحققت المنتجة ثم استطاع التقدم بعد احتلال بور  
سعيد  
Dayson, Mervin: *Story of My Life* (London, 1976).  
Meir, Golda: *My Life* (London, 1975).  
Forman, J. D. *Communism* (New York, 1973), p. 55 (٩٧)  
(٩٨) جمع ب. مسرحيات شو  
Arms and the Man, Man of Destiny, You Never Can Tell - etc.  
Azmy, I. *Estrangement in the Plays of John Osborne* (Cairo, n. d.), p. 12. (٩٩)  
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 12. (١٠٠)  
(١٠١) نفس المصدر ص ١٤  
(١٠٢) نفس المصدر ص ٢٤  
(١٠٣) نفس المصدر ص ٣٥  
Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 19. (١٠٤)  
Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 84-85. (١٠٥)  
(١٠٦) نفس المصدر ص ٩٠  
(١٠٧) نفس المصدر ص ١٠  
(١٠٨) نفس المصدر ص ١٦ - ١٧  
(١٠٩) نفس المصدر ص ٢٩

المشركة المصرية للورق والأدوات المكتبية



الحكاشة على  
كأس الإنتاج  
فلا تهنأ من متاعه



يسرها أن تعلن عن توزيع  
مختلف الأصناف الدتية  
وبالأسعار الرسمية  
ومن أهود الأصناف

تليفزيون ٢٢ بوصة نو كستر التحقيق القلم فور  
\* مراوح مكتب و بجامل القلم فور  
\* أثاث مطابخ \* مكاتب حديثة \* مكاتب مستودعة  
\* خزائن حديدية \* كشكول حصر وأدوات كتابية  
وهندسية \* ورفوف كلاك ورسوم  
\* ورفوف كتابية وطباعة  
\* أفلام حبر جاف ورماس  
\* حبر رومني الفاخر  
\* المستحبات الورقية المختلقة  
بلوك نوت • ظروف • أجناس  
طبع تجاري ... الخ

**الورقة الخامسة**

بيع بمتجر شلھوب

● فرع ستاندراد ستيلينزى شايع عبدالمالوك زروته  
● فرع هجانس شايع البوصلة الجردية متفيع من قهر النيل  
● فرع فاصيبيان ناصية شايع شريف ٢٦ يوليو

بمعرفة فروع الشركة بالمحافظات : البحر الوجه القبلى الوجه البحرى

القاهرة : ٣ شارع شريف  
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧  
الاسكندرية : شارع طلعت حرب

ورغل إلى

# المسرح النفس

المسرح النفس (الدrama السيكولوجية) تيار حديث في المسرح الغربي . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد . بل إنه - كما يقول (جون راسل تيلور) في كتابه الموجهة الجديدة (١٩٧٩) - مازال في مرحلة التشكيل . ومارالت ملاحظته نمر بمروحة التيلور التي لا بد لها قبل أن يفرض نفسه على متدوني المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسياً يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمة إلخ . وربما كانت تسمية « المسرح النفس » تسمية غير دقيقة ، لأن كل عمل مسرحي ، بل كل عمل أدبي أو فني ، يعتمد على « الحركة النفسية » في المقام الأول ، ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى الدراما الكلاسيكية المفهوماتها المتعارف عليها . من صراع وتطور وحدث ونهاية محترمة ، وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هي نقطة الانطلاق التي لا بد منها للتعريف بهذا اللون المسرحي الجديد .

محمد عناني

التي يصورها الأدب للتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أي الشخصية التي توجد في الحياة الحقيقية من حولنا . إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خفية أو فكرية ، يجمعها جميعاً تحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . فالأديب يفتخر أن البشر يشتركون في صفات عامة لا تتطلب التصوير أو التخصيص ، ويمتدح أنهم يحفظون في صفات أخرى هي التي تتطلب التخصيص وتدعوه للالتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « هاملت » مثلاً في استغراقه الفكري أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلقين ، ولكن هذه الصفات هي التي يركز عليها شيكسبير لكي تصح علماً على « هاملت » ، ولكي تميز بينه وبين الإنسان العادي - في نظره - أي الإنسان الذي خلق ليعيش لا ليعكر (كما يقول نوباليس) . وسواء كانت الشخصية متطورة في العمل الأدبي (أي تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامي الذي تشترك في صناعته) ، أو كانت محطبة (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لا تتطور في العمل الأدبي) فإنها في الحالتين لا تغفل إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التي توجد في الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بقية الاقتراب من الواقع كانت تمثل في الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التي يشترك فيها سائر

بداً وهي انتقاد والكتاب بالتميز الذي أحدثه علم النفس الحديث في الأدب في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعي كتاب اليبسوف الإنجليزي الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ، فهو يخصص فصلاً كاملاً في آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب ، مركّزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية في القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين في بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (برحسون) من بيار الشعور أو تيار الوعي . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات » ، أي على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يسأ عما سوف تفعله أو عمله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية في أعطاف الرواية أو المسرحية) . فاشخصيات التي خلقها كبار كتاب المسرح قديماً ، ثم كبار كتاب الرواية في القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد - لثباتها ووضوح ملامحها - أن تقع خارج حدود العمل الأدبي ، بل لقد اتحد بعض بعدد إلى ما فسه هذه الشخصيات وعليلها كأنما هي عادات شرية حقيقية لها وجودها « التاريخي » ، مثلاً مثل (ا . س . براندل) ، الذي ينافس في كتابه « التراجيديا الشيكسبيرية » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) في التراجيديات الأربع الكبيرة (هاكيث وهاملت وعطيل واسك لين) بوصفها « شحوصاً » مستقلة ورعاً احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف « الشخصية النفسية » ، أي الشخصية



البشر، وذلك حين تتبع للقارئ أو المشاهد أن يترك إمكانية وجود الشخصيات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه في المواقف الدرامية التي يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات

أما في بداية القرن العشرين فإن الكاتب قد ازداد وعيه بمدى الصنعة، في هذا التصوير للشخصية الإنسانية، أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية يجعل كل صورة للإنسان في الأدب صورة زائفة بل حد ما، وذلك - كما يقول (م. إ. م. جود) في نفس الكتاب - نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات العلمية التي تبين أنه ليس كياناً مستقلاً، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية في الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه حسب وأهمها التركيز واللوحة)، ولكنها تخرج لنا شخصيات بصمت تصديقها والتعاطف معها.

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية في كتابات رواد الرواية النفسية - رواية تيار الشعور - (جيمس جويس) و(فوجينيا وولف) - كما انعكست في شعر رواد الشعر الحديث (ت. س. إليوت) و(عزرا باوند) - بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتجلى بأي قسم من الثبات، بل هي تتغير على الدوام، وتصورها يعتمد على ما يدور في داخل الدهن وفي داخل القلب. ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلاً تبرز الحركة الدائرية في الفكر والإحساس، وتتعد كل للبعيد صور الصور لثابتة التي كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر، مثل «نيسون» و«ماتيو أرولك»، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال.

ومع هذه البدايات في فترة ما قبل الحرب الأولى، شاعت مفهومات جديدة التي بها عم النص الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور، بحيث شغل الناس في أوروبا وأمريكا إلى حد ما في فترة ما بين الحربين بالمفاهيم الجديدة التي أخذت تراحم المفهومات القديمة للنفس والعقل المخ. وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعي والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبي، وهو الإدراك الذي شجع الاتجاه الجديد في النقد، والذي يصر على تحليل العمل الأدبي من السمات النفسية لمبدعه، أي أنه يتمثل في محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي يبدعها في داخل العمل المستقل، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه.

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بسهولة التوفيق، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية المبهمة التي صاحبت شوب الحرب العالمية الثانية، والتي رزقت أركان الأفكار للتوارث من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات في القرون الخوالي. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد في فترة ما بعد الحرب اتجاهاً فكرياً واجتماعياً بالدرجة الأولى، أخذ أحياناً صورة المسرح التقليدي، وأحياناً صورة المسرح الملحمي، وأحياناً أخرى صورة المسرح الميثي، ولكنه لم يقترب أبداً من

المسرح النفسي إلا في أواخر الستينات ثم في سبعينات وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاعف أو تأثر بأي حال من الأحوال، ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة في قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التي تتخذ صور الأمراض المعروفة أحياناً، وصور التهور النفسي الذي يصعب التعرف عليه إلا على أيدي علماء النفس المتخصصين أحياناً أخرى. وهذا هو الذي يشيع في مسرح (هارولد بنت) و(داليد سعري) على وجه الخصوص.

ويعتلف المسرح النفسي عن المسرح التقليدي في أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر في أنه يجعل هذا الباطن عيلاً أو - إذا استعملنا التعبير القديم - غير سوى. ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة؟ يسمى أن تؤكد في البداية أن الأدب العالمي حافل بالحداج الحية لهذه المادة، ولكن عدم إدراكنا في الماضي لمناها جعلنا نضعها في إطار أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسي المحدود، كي أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستوفسكي) و(ستندبرج) و(سرفانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التي يمكن رصدها في أعمال عالمية لا تروى بها للوحة الأولى - بما في ذلك أبطال شكسبير الذين ذكرناهم. وقريباً رأينا السطة البريطانية (جانيت سورمان) تقوم بتكوين (أوفيليا) المخرج البريطاني النابذة بدافع من هذا المفهوم فطاعاً لا يمكن دحضه (محلة المسرحيات والممثلون البريطانية - عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامي لهذه الشخصيات المعتلة هو الذي يختلف اختلافاً بيناً. وهذا هو ما أوجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (داليد سعري) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنت) - وقد نشرت المسرحيتان بالعربية في كتاب مستقل عنوانه: ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي المعاصر (مكتبة الأنجلو - ١٩٨٠).

وأول مظاهر البناء الدرامي الجديد في المسرح النفسي هو انصاء وجود حدث بالمعنى التقليدي. فإذا يعني ذلك؟ الحدث بالمعنى التقليدي هو حدوث شيء أو وقوع فعل على المسرح، حل مراحل متتابعة ومنطقية، أي مراحل تسير في تطور خطي (سيرة إلى الخط المسظم) صعوداً نحو ذروة معينة. وهذه الذروة في المساة تتلوه الفاجعة، وفي النهاية يتلوهما المتصالح والفرح بعودة المبة إلى محاربا، وبالتالي وانتهاء. وهذا الحدث أو الفعل يسع بصورة حتمية من تكوير الشخصية كما يكشف عنها في الوقت نفسه، بحيث تصبح ذروة الحدث هي أيضاً ذروة الكشف. أما في المسرح النفسي فإن الحدث الباطن لا يسير في إطار خطي نحو الذروة، ولكنه يدور في أصناف دوائر، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس، أو بين فكرة وفكرة، بحيث لا تتقدم مع الحدث زمياً، أي لا تسير نحو نقطة رمية محددة، بل تدور مع الشاعر والأفكار لتعود إلى نقطة البداية، ثم سيرة ثانية في دورة جديدة لتعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثابتاً وهكذا. وهذه الدوائر، أو أنصاف الدوائر، تتحد عادة صورة الحركة المعهضة، إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة انصاف أو تواصل، يمكن

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإحصاء . ولكيف يستخدم حافيد متورى في هذا النمط من الحوار بدائى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة في بداية مسرحية المبيت ، فعندما يرتفع الستار يرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وحاك ، وهما يمايان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنها يعرفان أحدهما الآخر ، إذ يبادى كل منهما صاحبه . ومن ثم يبدأ الحوار الذى يعرف أن حاك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأعذية لليلة في عمل للسبع باحصة . وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، ويعرف أيضا أنها من أسرة مشقة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى ، أى أنه يبدو حوار موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف سائبا وتنتقل فجأة إلى سرعة إلى موضوع آخر . حتى ينهى المشهد الأول دون حدوث أى شيء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمثابة الحدث ، لأنه يفصح عن عجز الدهن الواهى لأى منها على الخوض في المسألة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر في المسرحية

#### (أ)

جاك - (يشير إلى الصحيفة) حلوة .

هارى - قوى

جاك - مش مقول (يلقرأ في حياصة للمحظة) مغلش

هارى - (يرأسه) مغلش .

جاك - على رأيك .. لكن ..

هارى - شوف السحاب .. أشكال مختلفة .

جاك - أأنتهم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يطلع هارى)

هارى - شوف السحاب ماشى لزاى

جاك - مش مقول

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها حوار الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة للبشرة إلى السحاب

#### (ب)

جاك - كان عندي عم بيرى الخيل .

هارى - ياسلام .

جاك - وكنت بازوره وأنا صغير

هارى - في الريف ؟

جاك - مافيش زى الريف .. عارف ؟ ألوا التليف .

هارى - السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحاب ، فالواضح أن المؤلف يترج بين الحياة النمسية لكل منها بصورة مفصلة -

#### (ج)

جاك - للموسيقين أطولهم ظرية جدا

هارى - طبعاً .

جاك - مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم لظفل ؟

هارى - كله ؟

جاك - عمى العانس ماتت طبعاً

هارى - طبعاً .

جاك - فيه شوية سحب ..

وكذلك فلا تقتصر الإشارة إلى الزوجة - التى تمثل نقطة توقف بمثابة على واحد منها دون صاحبه ؛ فالحديث في الدائرة التالية يبدأ بالزوجة ويحول هارى بعيداً عنها في سرعة وحسم :

#### (د)

هارى - مرأتى كانت حبيبتى النهارده الصبح .

جاك - صحيح ؟

هارى - لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بى .

جاك - ماخرجش .. بعى الواحد أحسن بحتاط

هارى - فانا ما كنت في الجيش .

جاك - كنت في الجيش صحيح ؟

ومن لافتهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى يصل إلى نهاية المشهد الأول فنذكر أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهروب من الموضوعات الحساسة التى لايمكن لأى منها أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لا نترك أن زوجة هارى قد هجرته إلا في نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرر هذه الموتيفات أهميتها النسبية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : حالة الطور - الزوجة - نزلاء المصححة - الأقرباء - الريف - الزوجة - الجيش - الأقرباء - الحرب - الزوجة - الزهور - نزلاء المصححة - المدرسة - العمل بالدين - الرقص - المدرسة - الأسماء - الأقرباء - المشى - الحرب - الأقرباء - المناطق الاستوائية - الجزر البريطانية - الزوجة - النذور - الأقرباء - حادثة سيارة - الأقرباء - الوقوع في البحر - الصيد والبحر - تقاليد البحر الإنجليزية - الكفر - الفتيات - الرياضة - التواصل - نزلاء المصححة - الزواج - الأقرباء - الحياة العائلية - الأطفال - الأقرباء - آدم وحواء - الجنة - الأقرباء - تقاليد الرجولة - رمز العصا والشارب - الأقرباء - الحرب - العرق - الأقرباء - نزلاء المصححة - الأقرباء - التبشير - النزلاء - الأقرباء - اللعب الصحريه - الحرب - الأقرباء - الحرب - الأسرة - العمل - الأقرباء - مأساة الانفصال عن الزوجة .

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء - وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها - تكرار تعتمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش لنصعة المباشرة التى تكسبها هذه الإشارة خصوصاً حين تكون الانطلاقات العامة عن انشغال هارى وحاك بالزوجة والحياة المعنوية قد اكتملت وأكملت لنا تأكيداً سلبياً مدى أهمية هذه التيمة في حياة كل من هارى وحاك

(هـ)

جاءك - ما أفكشنا قابلت مرثك قبل كده ؟  
 هارى - لا لا .. فى الحقيقة .. بلى لنا منفصلين فترة كده ..  
 جاءك - وقت الدنيا قرب .

وبدا المشهد الثانى بالتقاط هذا الحيط ، فقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاتلين ، وهما تعاميان من أوضاع ممائلة ، ولكنها تختلفان عن الرجلين فى أنها فخرطان فى الحديث المباشر الصريح ، ومن ثم فهما فخرلان الوجه المقابل للحديث المقتضب المتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كليهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورها تصويرا هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما لتقليدية ، فليهما أبدا محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل ، تتخللها إشارات واضحة إلى الموصوع الذى يشعلها ، ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتق الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعا مزدوجا ، فالإشارات للثيرة الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين .

(و)

كاتلين - انت مهنون ميه فى الميه .. لازم بمطوك فوق هناك .  
 مارجورى - فى الحقيقة بلى هودا طبعهم .

جاءك - طبعهم ؟  
 مارجورى - أمال إيه ؟ حاطين تراييزة واحدة وكترمين لألف بى آدم هنا ؟

هارى - فيه كام بنش هنا وهناك .  
 مارجورى - بنسب علامات من تحت لما تقعد عليها .  
 كاتلين - (تصرخ وتبطل فيها) أووه !  
 هارى - فيه سحاب قليل فى السما .  
 جاءك - قليل (ينظر)  
 مارجورى - نزل طرف الجية يابت انتي .  
 كاتلين - أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاتلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائما إلى تصوير صاحبها فى صورة من لا تهتم إلا بحلال الحوار فى صورة امرأة متواضعة مع إحفاقها وما أدى إليه من تمزق فى مصيتها ، مهي لا تشكو ولا تندمر (على المكس من كاتلين) ، ولكنها تعترف بأن الإحراق له منته . وهى ماضت تردد عبارات تم على ذلك : فكأنما نستسلم لليأس ونجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضا بأنها ماضت تستغل من مصحة نصبة إلى أخرى لألماب لا يدركها إلا الأطباء ، ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ، ولذلك أيضا فإن تعميقاتها تكسب مرارة ودلالات ماضرة يفكر إليها حديث الماعين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الخزة من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الوثوق به للمعلومات .

(ز)

مارجورى - أنت اللى طبطوك وأنت بصرج من الشبك هنا الأسبوع اللى فات ؟  
 جاءك - أنا ؟

مارجورى - هو بعينه  
 هارى - مش متذكر الحكاية دى  
 جاءك - كان لى واحد قريى عمل شركة لتنظيف الشباييك  
 مارجورى - شباييك الخمام بالذات .  
 كاتلين - (تصرخ) أووه !  
 جاءك - الظاهر صاحبك فى حالة نفسية مريحة جدا .  
 مارجورى - سمعت إنك طلبت ميم بجرجوك .  
 جاءك - مين ؟

مارجورى - صاحبك .  
 هارى - لا لا .. أنا بس قنمت استفسار .. زيارة مؤقته مشاكل متزلة .. واحد بالك ؟ أصفه من خير راجل صعب المصية تم فى البيت ..  
 مارجورى - بالعكس .. دى تم قوى . وأكثر من اللازم كان .  
 وهى ده أس المشاكل !  
 كاتلين - أووه !

وهكذا ، فعندما ما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المهيوم ، إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام نهز نفس يتخذ صورتين متكاملتين ، أولاهما صورة الدهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يرب هذا السبب من مواجهتها ، فتقطع به السبل ، ويفقد صلاحه الحيوية بما حوله ، وهو ما يترجمه دافيد صغرى - دراميا - إلى حرار تمزق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا بالمصاحا هير مباشر ، وذلك عن طريق التيات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الدهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى بان تحت نبرها ، مها انطقت إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث معزولة غير مترابطة - وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد التالى . وعندما تلتق الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما - هنا - السيطرة على الجو العام . وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعاني منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يعتمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

مثلا تقول كاتلين : «صاحبك جابوه هنا هشان كان يجرى وراء البنات الصغيرين» . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموصوع يتغير سريعا ، كما أن كاتلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وأنها حاولت الانتحار ، أما مارجورى فتحن نطم أنها أصيبت بآسيار علما فقلت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تتنقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بشجرة «الفرقة المبطنة» فى

مدخل إلى المسرح النفسي

المسحة . وهي تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جالك بمشككتك ، وهي أنه طارد الفتيات في الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك للمسحة على الإطلاق .

والهياة في هذه المسرحية عربية مثل كل شيء ، فيها فصح لا يصل إلى دروة بالمعنى المفهوم ، لأنه ليس ثمة حدث يدمي الضيعة ، ولكن ظل تلور في هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى بعوس الشخصيات من خلال ستار من الصباب ، ما يمتأ بكشف عن لحات ، وما يمتأ بعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة الهائية . التي يصممها المؤلف بأنها صورة «عارية» ، أي أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بدمامح العارية للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية لقي بها لها هنا :

« ليست هذه الأمراض خاصة بمرض المسحة ، فهي أمراض تعاني منها جميعاً وإن كنا لا نترك أننا عرضي ، وأن بداخل كل منا بلور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ، أي أن نضلها ولا نلصق إليها ، بل إن من بلغت إليها قد تشد حاله ويضطر في الهياة إلى اللجوء إلى الطبيب ورعا دعول المسحة أيضاً . »

ولها فإن المسألة هنا لا بد أن تتخذ طابعاً فريداً ، فهي مسألة مقدمة في قالب عفيف . نرده السخرية من الأوضاع الاجتماعية في بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقاً . ولا شك أن كتاب المسرح النفسي قد استلهموا من تجارب مسرح العبث في إخراجهم هذه الصيغة المسرحية الحديثة .

...

أما (هارولد بيتل) فإنه يضع منهجاً مختلفاً في مسرحيته العرة (الأرض الحرام) ، لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جلورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية الفرد - عند (يونج) ، ومفهوم علاقة اللحن الواعي بالعالم الخارجي والأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخدام أو الحر بالعبد ، التي صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية هارولد بيتل من مسرحياته الأولى (التي كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التي تضاهل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازدياداً واضحاً باستخدام المادة العمية في إخراج نوع من الصراع الداخلي ، بحيث يتجسد خارجياً في شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانباً من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل في تصارعها تلك الحركة الداخلية التي يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيته إلا عن طريق الدرس العظمي والتحليل . وفي مسرحية العرة يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و(سيوتر) بحث يكونان معاً معاً واحدة ، أي أنهما يمثلان زعيتين أو حبيبتين معينين ، أوفاً يرفض التعبير مع مقدم المكهورة ، فيظل حبيس الشيايب العارب ، تعساً . يعاني من سطوة الزمن الذي لا يرحم ، والثاني يقلل التعبير وتصالح مع الزمن يعلو فقيراً عظماً برغم سعادته البادية . ولا متحالة



التوقيت بين هذين الجانبين يظل البطل في المسرحية ممرقاً وضحية للصراع المحترم في داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعي الواضحة وحالة من حالات اللاوعي . المؤلف يجعل (هيرست) البطل المحوري ، وهو صاحب المنزل ، وهو ثري وله أتباع ، ولكنه يعيش في حالة وعي ظاهري ، أي أنه لا يحيا أي لحظة من لحظات اللاوعي ويكره الابتكار كله . وهو يحس نفسه في داخل هذا الإطار الظاهري ، شاعلاً منه بما يدور حوله ، في حين تتحرك في أعماقه مشاعر وأفكار لا تنسحب إلى الحاضر مطلقاً ، بل هي من الماضي ، تحيا بالماضي وللماضي ، أي أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا لاندواج في حياته الشعورية ، ولإبتكاره إياه .

وبدأه الحدث قد تختلف عن الدراما التقليدية في أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعي الذي يكره . بل هو «صادف» شخصية تمثل حياته المحصورة بتعاضدها وفراغها ، تلك هي شخصية (سيور) الذي يلقاه على ربوة هامستيد في أثناء تجواله وحيدا . ومن خلال هذه الشخصية المصطفة به نفسيا وجسديا ، إلح يبدأ المؤلف في إباطة اللثام عن الجانب الوعي في حياة (هيرست) ، أي أن كل تكشف لأبعاد شخصية سيور هو كشف لأبعاد الحياة الواعية المسطحة لهيرست . (وبعد ذلك - كما سرى في الفصل الثاني - تؤدي هذه المواجهة إلى خروج اللاوعي من تحت أقدام هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً دراميا بأن يجعل سيور يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذي يراه ، في حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداها ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وعدم اهتمام الناس بها . وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هي مصدر قوتها

سرى - في الأمان الوحيد الذي لوجوه ، وعزائي وسلوكي الحقيقية ، هو تلقى في أي لا أعطي من الناس - مها اعتكفت ألوانهم ومشاربهم - إلا بلامبالاة .. بحسبي عام وثابت من اللامبالاة وهذا يطمئني ، ويؤكد لي صوري عن ذاتي ، أي أنني ثابت وفرد وجود مادي ، ... أما إذا أبدى أحدهم اهتماماً لي أو - لا قدر الله - إذا بدا أن أحداً يمكن أن يرضى عني رهباً حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لي

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يعيد ، أي أنه الموقف الذي يشجده في حياته الواقعية دون أن يلحى به ، إذ أنه في أعماق أعماقه يشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله يكره ويسرف في شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين «صادف» سيور ، أي حين التقى بهذا الجاني من شخصيته . لماذا كان يعمل هناك وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سيور على لسانه هو نفسه

سيور - كثيراً ما أتجول أنا نفسي فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً . لقد مضى عهد الترفع بالنسبة إلي ! الترفع أو الانتظار حقيرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكنني أطلع حولي بطبيعة الحال ، وأسرق النظر من وراء الأشجار ومن خلال النصوص

ومعنى هذا «اصبح» فاعلمه حتى يعصده عند حاضره على هيرست نجمة يسرى النظر إلى سيدة من حوله وكأنها في ردد لا ترتبط بهذه الحياة . وهو ليس اسرق النظر العاشق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه - قطعا - اسرق النظر إلى الناس وحسب . وسيور يوضح ذلك توصيفا قاضيا حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المعزلة وما يدور حولها

سيور - إنني لا أطلع ولا أسرق النظر إلى المداعبات الجنسية ، فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل تفهمي ؟ عندما تلتصق أشخاص - إذا جاز هذا التعبير - من مداعبات جنسية ، مها كانت درجة التواثي ، أجد أنني لا أرى إلا يافس العيون في مواجهتي . هون تصخم شهتي ، وتلغى المسافة بيني وبينها .. وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ، إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسرى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست في إدراك دلالة هذا الحدث يجد نفسه متسلطاً - برغم أنه - إلى الوعي بما كان يكره ، وبعد أن هذه المواجهة لن تؤدي إلا إلى قلقة أوليلة ربما لم يستطع تحسبها ، فيزداد إلجانه على شرب الخمر - وذلك في منتصف الفصل الأول - فيقع مدنيا عليه أو يغيب عن الوعي حقا وحسداً ! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول دراميا إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست الهجوم على سيور ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سيور عن دلجة العشاء ، في حديث هيرست ، ويحاول أن يطلعه على ما يلمر فيه فيكشف له أخيرا وفي صراحة عن وحدته ، وكيف أنه يعيش في الماضي (هو مستوى الحقيقة النفسية) ، في حين يكر الحاضر الذي يعيشه يوميا دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعي واللاوعي ، الذي يقابل فكرة التكامل عند (يويج) . ونحن نعرف أن (يويج) يعي بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك . بحيث يقبل الدهس الواعي متناقضات اللاوعي ، وخاصة في مرحلة التعبير - أي الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أي مرحلة من مراحل العمر ، تتم نشاط وإنتاج وحرية وإنطلاق ، إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه ، وتتحدد فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار في عطف الحياة الذي كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذي كان يمثل لديه لغة تحقيق الذات . ويكره هذا التحول في شخصية هيرست هو الذي يجمع من تحقيق لتكامل وتشرح فريدا فوردام - تلميذة يويج - ما يقوله أستاذها قائلة

إن مشكلة الجزء الثاني من العمر هي أن نجد معنى جديداً للحياة . وربما كان من الغريب أن نعتز على هذا المعنى وهذا



وبعضه أحمر. كل ذلك في الألبوم. سأبحث عنه حتى  
تترك جاذبية الفتيات .. وشاقتين .. واللينة التي يجلسن بها  
ويجلس الشاي كل ذلك في الألبوم  
(ينظر إلى سيور)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوسر - يقول إنه صديق لك

هيرست - أصدقائي الحقيقيون يتكلمون إلي من الألبوم. كان لي  
عالمى ولي عالمي الآن. لا تصوروا أنني بعد أن مضى هذا  
العالم ، بعد أن أنتهى ، سوف أسخر منه أو أشك فيه أو  
أفصل ما إذا كان قد وجد حقا وصداقا .. لا .. نحن  
نحدث الآن عن شيئا .. شيئا الذي لا يمكن أن  
يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلبا ، وكان الناس فيه  
أيضا ذوى صلابة ، ولكن .. ظهرت صورته في الصورة ..  
عندما وقعت سقط ظلي عليها .. أعطى الزجاجاة  
(يربحر يعطيه الزجاجاة)

إني أجلس هنا إلى الأبد.

عم كنت أبحث ؟ الضلال. الأصواء من خلال أوراق  
الأشجار. القفز والترالب بين الأشجار العشاق الضغار.  
شلال صغير. كان حلمي البحيرة. من كان يفرق لي  
حلمي ؟

كانت تعني البصر. أذكرها. لقد نسيها. أقسم بكل  
مقدس. توقفت الأصواء ، واشتد لدغ البرد. هناك فجوة  
في داخلي لا أستطيع أن أملأها. هناك نهر يفيض من  
بحلالي ، لا أستطيع أن أوقفه. إسمهم يطعموني. من الذي  
يجعل ذلك ؟ إني أبحث. إنها وسادة. وسادة معطرة  
تضغط على وجهي. إن أحدهم يحاول قتل.

إني أجلس في هذه الغرفة وأراكم جميعاً. هل أنا نائم ؟  
لا يوجد ماء. لا أحد يفرق. نعم نعم. ها ها صفروا.  
تكلموا. إنكم تسخرون مني يا أولاد النعام. ضلال تعني  
البصر. ثم شلال

سيور - كنت قنا الذي يفرق في الحلم.

هيرست - أفركي

سيور - أنا صديقك الحقيقي ، ولهذا كان حلمك مؤلماً. لقد رأيتني  
أغرق في حلمك ، ولكن لا تفعل. لم أغرق.

وعند هذه الدروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن جعل  
المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضي والحاضر - الماضي الكامن الخبيث  
الذين في اللاوعي وقد خرج الآن إلى المسرح ، وأحاصر الظاهر ندى  
يعاني من العزلة واللامبالاة ، والذي لا يكسب معناه إلا من وجود مثله  
سيور على المسرح أيضا. ولكن الفصل الثاني يقدم إلينا تعبيرا شاملا  
لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ، إذ يصبح الوعي واللاوعي نوعين من  
الحالات الشعورية ، أو نوعين من الوعي - يمكن تسمية الأول بالوعي  
القائم ، والثاني بالوعي الدخيل ، أو الوعي الغاصب وهذه الفكرة تعد



الهدف في ذلك الجانب من الشخصية الذي تجاهله دائما.  
ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير). ومع  
ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية ، بل  
يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب ، بل إسمهم يجلسونها بصورة  
مبالغ فيها .. ومن ثم فلا يمكنهم إفراده معي التردد.

وفي الجزء الثاني من الفصل الأول نجد صورة مقابلة هذه الصورة في  
شخصيتين أخريين - هما بريجز وفوسر - تقابلان شخصيتي هيرست  
وسبور ونحققون التكامل فيما بينهما ، لأنها تمثلان مرحلتين الشباب  
المعارضة. إسمها كذلك شخص واحد ، فلما يعرف عنها أي شيء ..  
وأحيانا يقول أحدهما إنه يعمل في هذا المنزل ، وأحيانا يقول أحدهما  
هيرست ، وأحيانا يقول إنه لا يعمل على الإطلاق. وكل ما نعرفه عنها  
هو أنها تمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس حائرة ومتعبة.  
وبعد تأكيد هذه النقطة يعود هيرست بعد فترة يوم قصيرة ليتناول هو  
الحديث

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست ، فراء وقد لحظ من  
كابوس سيور ضد إلى أمهاته الحقيقية ، أمهات الرجل الذي يجي في  
لدغى ولا يود أن يتركه. ولذا نرى هنا يتحد صورة الأحلام والرموز.

هيرست - كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببحيرة .. أمر  
يدعو فلا كتاب .. ما هو ؟ الحلم ! نعم ! الشلالات ..  
لا .. لا .. البحيرة .. الماء. الفرق. شخص آخر. ما  
أجمل أن يكون لك رفيق. هل تتخيل كيف يمكن أن  
تصحو هنا فلا تجد أحدا ولا ترى إلا الأثاث يحلق فيك !  
شيء مروع

(ينظر إلى سيور)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفوني به ؟

فوسر - إنه صديق لك

هيرست - لقد كنت أعرف في الماضي أناسا مختارين. وعندى الألبوم ،  
صورتي مكان ما. سأبحث عنه حتى تترك أحفاتي. جميل  
جدا. كنت أجلس على الكلا وحول سلالم الطعام. كان  
لي شارب ، وكان لكثير من أصدقائي شارب. وجوه  
ممتارة. شارب ممتارة. وما الروح التي كانت تعني النظر ؟  
رقعة الشاعر بين الإخوان. كانت الشمس ساطعة وقد  
أطلقت الفتيات شعرهن الخميل. بعضه داكن اللون

تطوراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف ، وهو ( هيجل ) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الدهن الواعي والعالم الخالوي تصويراً جديداً في كتابة « ظاهريات العقل » ، بمعنى أنه للمؤثرات الخارجية - سواء سبباً للتغيير أو البشري أو الفكري ، قدرة على عزو الدهن الواعي والاستيلاء عليه في مرحلة النمو . وأن الدهن عندما يتعرض لهذه القوة الخارجية ، يكتسب طاقة على هزيمتها ، « حتى يحفظ باستقلاله وصحته » . وذلك بأن يتوسع ويمثلها ، أي يمتصها امتصاصاً كاملاً . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون في الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ، أي أن تعيش في دماغه ، وأن تكون لها حياتها الخاصة التي يمكن أن تتعارض السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . وهذا فإن سيور يصبح في الفصل الثاني مرآة للحاضر الذي يمثل هذه المؤثرات ، التي حاول أن تشد هيرست من عاذ « صدى القاتم في اللاوعي إلى عالم الحاضر الواعي السوي »

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة في ذهن الإنسان - كما يقول ( إيفان سول ) - أحد شراح هيجل - نرى أن الفصل الثاني يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل في الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضي إحياءاً « نصاً ومنهجياً » ، إذ يتحول الصراع هنا بين « المعنى » وال« كاس » في ذكريات الإنسان التي تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين « اللامعنى » الذي يقدمه الحاضر ، أي أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقربه النفسي سيور أنه يسيطر تماماً على الزمن القديم في أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف

هيرست - ربما أريتك ألبوم المصور ربما رأيت فيه وجهاً يذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذي كنته يوماً ما . ربما رأيت ما يذكرك بأعزّين كنت تعرفهم يوماً ما .. كنت تظلم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك . إسمهم يكون عاطفة حب مشوبة . أنكى لها احتراماً \* من المؤكد أنها لم تحل سيلهم ، ولكن .. من يسرى ربما أعطينهم راحة .. من يدري .. ربما عادت إليهم أسيرة في أغلالهم .. في المقدور التي تشتمل على رفاهم . هل تعتقد أنه من الفسوة أن يعيدهم إلى الحياة ؟ إسمهم في أعماق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك . وحين تسمع تفيض قلوبهم طرح طاع

سيور - استطع أن أخرج الأموات من رقائهم أجل

فوسر - هذه وجوه لا أسماء لها يا صديق .

بريجز - وسيظلون إلى الأبد دون أسماء

هيرست - نمة مناطق في فزادي لا يستطيع كائن حي لا يستطيع كائن حي .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن يتغذى إليها .

لقد حدث التعبير إحد بانتصار هيرست ، ولكنه تغير بعد الموقف في المسرحية إلى بدايته ، فالوعي القاتم يتصر على الوعي الدخيل ، وعود إلى الموقف الأصلي قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقف لأن باستحالة التعبير ، وهذه الواقعة ليس لديها ما تعيش عليه سوى

هم الشباب . وحين يواجه هذه التخططات الحية في حاضره يرداد يقب بأنه سجين الماضي . وأن العزلة قلبه الذي لا سجة له من المؤلف في الحقيقة يجعله يواجه عزلته - قدره ومضيقه الجديد - بشجاعة ترفع به إلى مصاف البطولات القديمة . إنه يحس أولاً أن يسكن الخيم الذي « دوى فيه يندب يعرف » ثم هو يسكن إيمكانه الخروج من الدرق الذي « صعد منه » لأنه لا يستمع بغير موضوع حدث

سيور - .. ..

فوسر - .. .. يظل هنا في

بريجز - لا الموضوع

فوسر - لا ..

( صمت )

هيرست - ولكني أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل . أسمعها كما كانت في الماضي .. عندما كنت شاباً . برغم أنني لم أسمعها في ذلك الوقت . وبرغم أنها كانت غللاً الهواء من حولنا آنذاك

( وقفة )

هم .. صحيح .. إنني أسير نحو بحيرة .. يتبعني شخص ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة في الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل . أنظر وأأمل فأرى أني كنت غافلاً .. لا شيء في الماء . ألق في نفسي رأيت جداً يفرق . ولكني كنت غافلاً . فلا شيء هناك

( صمت )

سيور - لا .. إنك في عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبداً . ولا تقدم في السن أبداً . بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

( صمت )

هيرست - فلاشرب غيب هذا ( يشرب ) ( إغلام بطيء )

وهذه النهاية المخومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع الإنسوي ، فهو حين الآن لا أمل له على الإطلاق في التخلص من عزلته ، وأنه برغم جموده قادر على تحطى الزمن إلى الماضي لديه وعي حي . وهو يجد في حياة هذا الوعي بدلاً من كل ما يقدمه الحاضر - مثلاً في سيور - من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه في الوقت نفسه يثبت موتاً بطيئاً ، لأن استمرار الحياة في هذه العزلة أشد إيلاها . فهو عذاب الوعي الدائم

إنه النوع الوحيد من الموت الذي يقبله على مسرح اليوم . لأنه كانت هناك المسرحيات تمثلان المرحوح المصارخ للمسرح النفسي . ولذلك كان لابد من التعرض لها بعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يحدون في هذا اللون من الكتابة محالاً جديداً للفرص في العصر البشرية . ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الموضوع والتعقيد أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على إيجاد مكانه وسط التيارات الكلامية الثامنة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح التلايين

# التيارات المعاصرة

## المسرح الأمريكي



سوف أتناول في هذه الدراسة أهم الظواهر التي تشكل طبيعة المسرح الأمريكي في السنوات الأخيرة . وعندما أتحدث عن « المسرح » لا أقصد به النص الدرامي من حيث هو نص أدبي . بل أقصد « الظواهر المسرحية » نفسها . فالظواهر المسرحية في أمريكا اليوم لم تنفك بعد المسرح نوعاً من أنواع الفنون الأدبية أو « الكلامية » ، كما هو الحال في المسرح التقليدي . بل أصبح المسرح هناك مؤسسة ثقافية ولعبة مركبة ومعقدة . تحتل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب المصطلح الأول من الاهتمام . ويتراوح فيها النص الثانوي إلى الخلفية وإن كان هذا لا يعني أن المسرح الأمريكي ما زال يفرح كثيراً من الكتاب المسرحيين الخدد أصحاب التجارب الجديدة ، والتقليديين من ورثة كتاب أمريكا العظام ، من أمثال « بوجي أويل » ، « آرثر ميلر » ، « تسي وإيما » ، « إدوارد ألبي » وغيرهم . غير أن المسرح الأمريكي أصبح مؤسسة ضخمة ، تختلف في تركيبها وتعامل المعقدة التي تحكمها عن المسرح في أي مكان آخر من العالم .

### سبيرسرحان

المسرح الأمريكي . وهي عروض تتكلف مبالغ طائلة من المال ، وتعتمد على كبار النجوم ، ويرتفع فيها ثمن تذكرة الدخول حتى يصل أحياناً إلى مائة دولار في الوقت الحالي . وأكبر تجمع لهذا النوع من المسرح هو ما يجده في شارع برودواي الشهير بمدينة نيويورك . وبسبب تحكم قريبي المال في هذا المسرح ، وإسراع تكلفته ، ومن ثم أسعار مشاهدته ، أصبح مسرح الطقات المسرحية وفادراً . وهو يتجاذب مع دوق هذه الطبقات وما تتعلمه من المسرح ، وهو أن يؤدي وظيفة التسلية والترفيه والإيهام في المقام الأول .

ولكن هذا لا يعني أن مسرح برودواي هو مسرح تجاري بحت . المتبدل للاصطلاح . فهو لا يخفى كثير من الأحيان من تقديم الأعمال الكبرى من تراث الكوميديا الموسيقي الأمريكية . مثل أعمال « روجر » و « هامرشتاين » وغيرهم . كما يقدم في كل موسم شرب عملاً من الأعمال الموسيقية الخدود الجديدة . وأغرب ما على هذا مسرحية « كير » « جوزيف باب » Joseph Papp « صف الكورس » . التي بدأ عرضها بوصفها مسرحية تحريرية في مسرح صغرى . ثم انتقلت إلى برودواي لتتحقق نجاحاً مدحلاً . و « باجا » قبل أن يعين مسود دولار . وما زالت هذه المسرحية تمثل حتى الآن في برودواي وفي مسارح العواصم الكبرى في أوروبا . وهي عرض شائق . يتناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس المتقدمين لاختبارات القبول في مسرحية جديدة . ويكشف

والمسرح الأمريكي ، أو بالأحرى « الظاهرة المسرحية » الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة :

- أولاً : المسرح التجاري المتهزف ، وهو ما يرمز إليه بمسرح « برودواي »
- ثانياً : المسرح الجاد الذي يقدم النصوص الأدبية ، مما يدخل في تراث الدراما الأمريكية ، وهو الذي يشار إليه بالمسرح خارج برودواي
- ثالثاً : المسرح الجاد المتمرد على الأشكال والقوالب التقليدية ، لدى يقدم الأشكال التجريبية الجديدة ، ويشار إليه بالمسرح « خارج - خارج - برودواي »
- رابعاً : المسرح الإقليمي في المدن الإقليمية والخامسة على امتداد لولايات المتحدة كلها .
- خامساً : العامل والتجارب المسرحية للمعلمية التي تعرض فئواً جديدة للأهجة المسرحية .

ومسرح برودواي . أو مسرح الإنتاج المتهزف الكبير . هو مسرح حكمه عام دول business ، وهو عالم تحكم فيه قوانين الربح والخسارة . ولذلك فالإنتاج المسرحي فيه هو سلعة تجارية ، مثلها مثل أي سلعة أخرى . وهو يعتمد - لهذا السبب - على تقديم عروض لإيه الصحة . وخصوصاً الكوميديات الموسيقية التي اشتهر بها تراث

الخاصة به ويرفض أن يتخطف في السلك العسكري ليحارب في فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ، ومن كان مهم يرب ليعيش في مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقطعت صلاته وجواره بأرض المعركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها وباحتصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التي تترادف عندهم الدعوة إلى السلام ، وكذلك الدعوة إلى الفن ، وخاصة للمسرح والأعنية .

ومن الطيبي ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون لهم مكانا على مسارح برودواي ، وهي الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكي ، التي تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تقبل أعمالا فنية قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة عالية تؤدي إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطبيعي أيضا ألا يرفض هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هي المسرح «خارج برودواي» ، فهذا المسرح وإن كان يقدم فنا حادا ، بعض الطرح من مقياس الشباب ، إلا أنه يقدم فنا تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «إيسن» إلى «وليامز» ، وإما للكتاب الجادين الذين يحدون حدودهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطليعيين الذين لعبوا من حركة الشباب في أمريكا في أواخر الستينيات كانوا يرفضون فشل مسرحياتهم على مسارح برودواي أو مسارح خارج برودواي ، كما أنهم يرفضون كلية فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأعلنوا - بدلا من ذلك - بظهور مسرحياتهم في أي مكان (إلا دور العرض المسرحية) ، في الكنائس المهجورة ، والمقاهي التي تتشر على أرصفة حي «جريتش فيليج» في نيويورك ، والأحياء المشابهة له في «سان فرانسيسكو» ، والمقاهي التي توجد في بيرومات عمارات هذه الأحياء ، وفي المحرقات و «المحرقات» للمهجورة .

والشكل الذي اختارته حركة المسرح «خارج» - خارج برودواي - هو المسرحية القصيرة ، ربما لأنهم يحدون مسرحية ، في عالمهم الذي يصارحونه ، كالأعبي أو القصيدة - لابد أن تعطي تأثيرا قويا سريعا ، وربما كان هناك أيضا سبب آخر على ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى التزيينات المسرحية التي تتطلبها المسرحية الطويلة .

والموضوع الأساسي - بطبيعة الحال - الذي تدور حوله معظم المسرحيات الطليعية في حركة «مسرح خارج» - خارج - برودواي ، هو حرب فيتنام ، أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ، وهو موضوع تلمب فيه «موتيفات» الموت والشعور بمواجهته دورا كبيرا ، وك أن التراجيديا في عصورها المختلفة كانت تقوم - في إحدى جوانبها - على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة - التي يكتبها هؤلاء الشباب - تقوم على الشعور بالهزيمة الساحقة أمام موت لا معنى له ولا محبة . إن الطلل التراجيدي القديم كان - عندما يواجه الموت - يعفق داته من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث عند هؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت أعمالهم الطليعية في نيدر «خارج» - خارج - برودواي ، فهو يفقد داته حتى دون أن يرتكب أي خط واحد

الحدث عن لزمات فردية ، تلخص في مجموعها أزمة المجتمع الأمريكي ، وانسحاق الفرد في المجتمع الرأسمالي . وهي بهذا المقياس مسرحية جديدة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإيثار والفرجة . ومن المسرحيات الموسيقية الخاصة الكبرى ، التي قدمها مسرح برودواي أيضا ، مسرحية «تيم رابلس» الشهيرة «يسوع المسيح نجما عالميا» ، ومسرحيته الثانية «إيفيتا» . التي تناول قصة صعود «إيفيتا» بيرون» - الزوجة الأولى للدكتور الأرحشي السابق «خوان بيرون» . وهي أول تجربة في الدراما الموسيقية السياسية ، وما زالت تعرض حتى الآن بنجاح ساحق منذ خمس سنوات في المسارح الكبرى بأمريكا وأوروبا .

وحلصة القول إن مسرح برودواي ليس مسرحا «تجاريا» بالمعنى المتعارف عليه في بلادنا ، فهو يقدم إلى جانب مسرحيات التسلية والترفيه ، المسرحيات الجديدة التي تحمل أفكارا وفنا ومثقة المراجعة لكن ما يميزه أساسا هو أنه - كما نعلم القول - الإنتاج الكبير ، الذي تتحكم في استمراره . أو عدم استمراره عوامل الربح والخسارة .

أما اصطلاح «المسرح خارج برودواي» off Broadway فقد طلق أول مرة في أوائل العقد الثاني من هذا القرن ، حين أنشئت في الشوارع الصغيرة خارج برودواي بعض المسارح الصغيرة التي تقدم الأعمال المسرحية الخاصة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يتجولون حيث أن يحتفظوا للمسرح الأمريكي طريقا مواريا أو مشابها للدراما الأوربية ، وأن يرفضوا بفن المسرح من المراجعة إلى الأدب المعترف به . وكان أشهر هؤلاء في ذلك الوقت رائد المسرح الأمريكي الحديث «يوجين أويل» الذي كتب «لبرولفس تاون لير» - وكان حينذاك من الفرق التجريبية الصغيرة - مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والبحارة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكن يرمز إلى نوعية للمسرح التي تعتمد على «النهي» الدرامي الجاد ، الذي يقدم في المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد في تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما يحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعمالهم . وبعض هذه الأعمال - عندما تنجح مما يكفي لعرضها عرضا تجاريا - تنتقل إلى مسارح برودواي الكبرى ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «إفولارد ألي» الشهيرة «من يخاف فيرجينيا وولف» ، التي انتقلت - بعد عرضها في المسارح الصغيرة خارج برودواي - إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحدا من أمتع عروضه

والمسرح «خارج» - خارج - برودواي ، off-off-Broadway هو بار بدأ في السبعينات الأخيرة ، عمادة شان يشي معظمهم إلى حركة الشباب النافر التي سادت أمريكا في أواخر السبعينات وهي في جوهرها العسكرية حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكي . وربما على حصاره النصف الثاني من القرن العشرين برمتها

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يجاربوا بالنصف الإدارة الأمريكية التي غرست على الشباب الموت في حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ، وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التي تمكنهم من انتصر بهذه الطريقة ، فن كان منهم يجرى أوراق التجهيد

«Towards a Poor Theatre» (1968)، وكتاب «دوريت باروني»  
Robert Pasolli المسمى «كتاب عن المسرح المفتوح»

A Book on the Open Theatre

وهذه التجارب العملية في معظمها تختص بالمناهج الجديدة لتدريب  
الممثل ، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحي ، دون أن يكون في  
النص الدرامي بالضرورة عنصرا أساسيا من عناصر العرض ، وإن كان  
بعضها - مثل نظرية جروتوفسكي مثلا - يحاول أن يطور رؤية جديدة  
لوظيفة المسرح ودوره في حياة المجتمع .

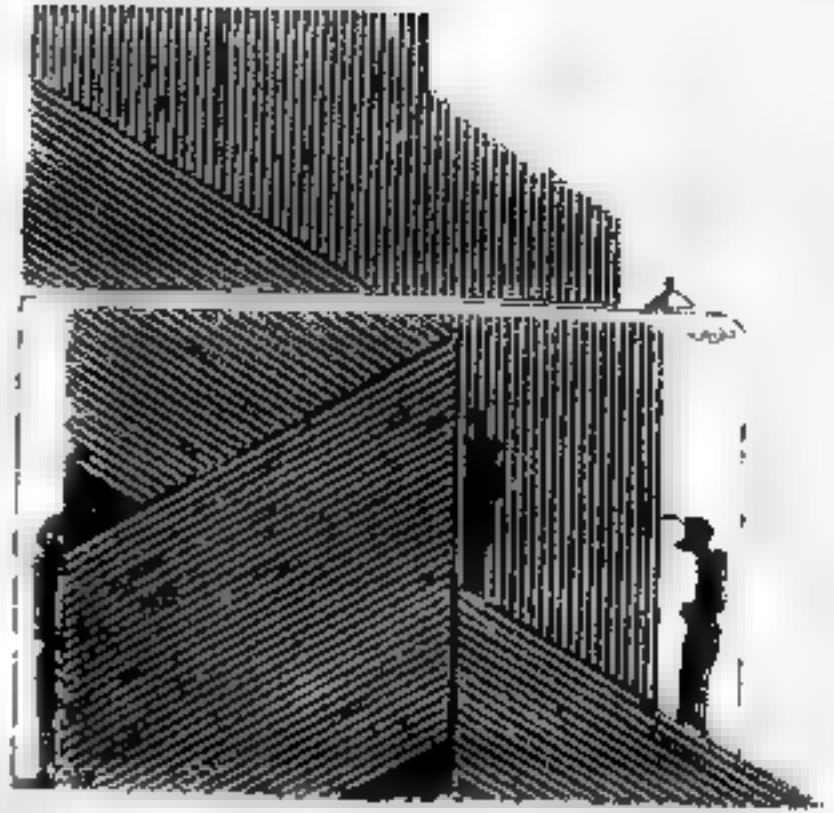
ومن أهم هذه التجارب العملية تجربة المخرج البولندي الأصل ،  
القيم حاليا في أمريكا ، «جيرزي جروتوفسكي» ، وهو مؤسس «المعمل  
المسرحي» ، أشهر للمعامل المسرحية في أمريكا وأحطرها أثرا . وبالرغم  
من أن جروتوفسكي قد بدأ تجاربه المهمة في أواسط الستينات ، فإن  
المعمل المسرحي ، وما يمثل من مدرسة جديدة في التجارب المسرحية ،  
ما زال حيا وصالا ونشطا في أوائل الثمانينات . وتعد مدرسة  
جروتوفسكي الآن أول مدرسة مهمة في فن الممثل والمخرج ، منذ مدرسة  
المخرج الروسي ستانيسلافسكي . ولقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال  
يهم أسماء «لغو مسرح فقير» . يقول جروتوفسكي في هذا المقال :

«نحن نحاول في المقام الأول أن نتعاضد اتباع أسلوب واحد ، بل  
نتق ما نعد الأفضل من بين مختلف الأساليب . نحاول في ذلك أن  
نقاوم التفكير في المسرح بوصفه مجمعا لعنة لمجتمعات فنية . ونحن  
نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر الفنون ، وما يجعل  
هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء . وثانيا فإن عروضنا  
هي عبارة عن بحث مستفيض في العلاقة بين الممثل والجمهور ، وبمعنى  
آخر فإننا نعد تكتيك للمثل هو جوهر الفن المسرحي»

والجمهور في «المعمل المسرحي» ، أو بالأحرى في نظرية  
جروتوفسكي ، هو نقطة الانطلاق التي تشكل أساس هذه التجربة ،  
فن خلال الجمهور ، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافه  
مرة أخرى ، نصل إلى جوهر المسرح .

والهدف الأول لتجربة المعمل المسرحي هو إعادة اكتشاف المسرح  
ورسائله الأولى في التأثير ، والوصول إلى جوهر جديد من الطقوس بحل  
محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة . وتقول نظرية جروتوفسكي إنه في  
المسرح القديم كان الجمهور مشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي  
الذي يلعب - عن طريق الطقوس - عاطفة جماعية أوامر عما برقد  
في اللاوعي الجماعي للشعب ، وكانت الطقوس - كما يقول  
جروتوفسكي - هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط أفراد  
الشعب بعضهم ببعض ، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

وفي بعض الطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان البدلي في  
صير التاريخ ، نجد أن العناصر الأساسية هي الإله والإيحاء والكلمات  
والإشارات السحرية والحركات الجسدية التي من شأنها أن تعطي الجسم  
القدرة على أن يتعدى نظوره الطبيعي والبيولوجي ، ويصنع الروح من  
إسارها لتعيش في عالم أبعد من علمها المحدود .



وهو عندما يموت في حرب كحرب فيتنام فإنه بمعنى بلا شك  
وبلا بطوبة ، كما تفضي الرمال عندما تذررها الرياح

ومن هذا الشعور المتساوي بالحياة والموت تبع صيغة التلميح إلى تغير  
أعمال هؤلاء الكتاب ، بل تغير حياتهم الشخصية نفسها ، فمثل الرقص  
من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تلتفت إليهم الأضواء  
من إخراج التليفزيون لمسرحياتهم ، وطبع دور النشر المختلفة لها ، ولا  
أهم يرمضون أن يعيشوا حياة القصور التي يعيشها الفنان الأمريكي ،  
الذي - إذا صادف الشهرة - يصبح دخله من أعلى الدخل في العالم .  
ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن «ميري مديك» Mary Medak ،

و «سام شيرد» Sam Shephard

وبأنهاء الحالة الذهنية التي خلفتها حرب فيتنام لدى الشباب ،  
انتهت هذه الموجة المسرحية ، وأصبح اصطلاح المسرح «خارج -  
خارج» بروفرادى ، يشير إلى الحركة المسرحية الجديدة التي تعني بالتجارب  
الطبيعية الجديدة في كل مجال من مجالات التجريب المسرحي .

#### «الورش المسرحية»

ومن أهم حرب «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ظاهرة التجارب  
المسرحية عملية وهي التي بدأت منذ الستينات - وانتشرت الآن  
«تحت» واسع - وقد أصبحت كلمة «الورشة» المسرحية و«المعمل» .  
من الكلمات الشائعة - سواء بالحق إلى المسرح المعروف أو في الخارج  
الإقليمية . ومن الواضح أن المعامل المسرحية التحريية لم تعد الآن وقفا  
على المجموعات الصغيرة خاصة وكانت النظريات التي أنشأها كبار  
المسرحيين من أصحاب «المعمل» المسرحية مسئولة عن تفوية هذا  
الأنه و«شاعته» . وهي النظريات التي مجدها مثلا في كتاب «فيولا  
سبولين» Viola Spolin : «الارتجال في المسرح» (1963)  
Improvisation for the Theatre وكتاب المعلم المسرحي الشهير «جيرزي  
جروتوفسكي» Jerzy Grotowski «لغو مسرح فقير»



والمرح يصرف في النص بحرية ، ولكنه لا يتزلق أبدا في التفسيرات الشخصية . إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب ، ويراقبها بعناية وهي تمثل .

ولهذا السبب يرى جرونوفسكى أن الخطوة الأولى في تحرير المسرح من إيسار الأدب هي حرية التصرف في النص ، فالمخرج يستعمل نص الكاتب المسرحي كما يستعمل الرسام الألوان والظلال . وفي هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التي يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقية .

ومن خلال عمل جرونوفسكى وتجاربه المستمرة في العمل المسرحي ، ابتدع نظرية « المسرح الفقير » التي تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة في العرض المسرحي ، وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر نهائيا ، كالماكياج أو الملابس نفسها بوصفها مكانا محصلا عن مكان الجمهور . وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحي دون إضاءة أو مؤثرات صوتية ، الخ .. ولكن المسرح - بعد الاستغناء عن هذه الوسائل للمكبة في العرض - لا يمكن أن يوجد - كما يقول جرونوفسكى - « بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة » علاقة التواصل « الحى » بين الممثل والمخرج . وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال ، ولكن عندما نضعها في موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح فهي أولا تغير من فكرتنا عن المسرح بوصفه لمجموعا للفنون إبداعية مختلفة : كالأدب ، والنحت ، والرسم ، والمغارة ، والإضاءة ، والممثل ( بقيادة مخرج ) . فهنا « المسرح التجميعي » هو المسرح المعاصر الذي لابد أن نطلق عليه اسم « المسرح الثقى » - الثقى بأخطائه . و « المسرح الثقى » يعتمد على السرفة الفنية ، فهو يستمد وجوده من فنون أخرى ، فيقدم عروضها مسجدة أو خليطا من الفنون بلا عود ظري أو شخصية . ومع ذلك فهي تقدم كعمل فنى يتم بالوحدة العضوية . والمسرح الثقى يحاول بتجميع العناصر المستعارة من فنون أخرى في توكية واحدة أن يرب من المازق الذي تضعه فيه السينما والتلفزيون . فالسينما والتلفزيون يعطيان على المسرح في استخدامهما للإمكانات الآلية ( كالمونتاج وتغيير المكان والمشاهد فورا ، الخ ) وحاول المسرح الثقى تعريض هذا النص بالدعوة للمسرح « الشامل » . وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح ( مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي في أثناء التمثيل على خشبة مثلا ) ، يعنى إيجاد إمكانات تكيفية منظمة . تسمح بفقر أكبر من الحركة والحيرة . وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير للنظر والمنظور بشكل مستمر ، وهذا لغو فارغ ! !

ويستطرد جرونوفسكى في وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلا

« ومما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانات الميكانيكية فسقط تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون ومن ثم فإني أدعو إلى الفقر في المسرح ونحن ( في العمل المسرحي ) قد توقعنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة وأصبح شعارنا لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء . ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنوعات لا حدها من علاقة

وتجربة « العمل المسرحي » حتى نحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس ، نجد أنه من الصعب عليها أن تجد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية ، التي كانت تقام فيها الطقوس ، وتقدمها في ثوب مسرحي حديث ، ونحاول - بدلا من ذلك - أن نجد وسائل جديدة نجبر بها الجمهور على المشاركة العملية في العملية المسرحية ، مثلا كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية . والوسيلة الوحيدة هي أن يستلهم « العمل المسرحي » في عروضه صورا وأعطافا كاملة في اللاوعي الجماعي ، مثل تلك التي تحدث عنها « إميل دوركايم » في كتابه : « الأشكال البدائية للحياة الدينية » ، الذي يقول فيه إنه « فضلا عن الصور والأحاسيس الفردية ، هناك عقد كامل من الدلالات الجماعية . محملة باشاعات رائعة ، والدلالات الجماعية تستطيع أن تضيف إلى خبرة الفرد الحكمة التي تراكت عبر القرون في المجتمع »

وباستخدام الخبرة التي تراكت عبر القرون في المجتمع ، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكاملة في اللاوعي الجماعي ، يستطيع العرض المسرحي أن يخلق طريقة مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز ، والأسطورة ، والصورة الفنية ، والتخمين السائدة ، وكلها أشياء تطرب بجمهورها في ثقافة المجتمع وتكوينه الحضارى . ومثل هذه الدلالات تتخذ صورة الكتابة أو النموذج لحالة إنسانية معينة . مثل نموذج الفرد الذي يصحى حياته من أجل المجتمع ، أو نموذج لاوت الذي يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان في مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذي يعيش فيه .

وللمهمة الأساسية للعمل المسرحي - من ناحية النص - هي أن يفتح الحجة في الشيء أو الشخصية أو العواطف التي بها دلالات جماعية ، ويضعها على خشبة المسرح ، وبذلك يضمن استجابة الجمهور وليس من الضروري أن تؤدي الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة ، أو نموذج واحد مثل لاوت ، أو بروميثيوس ، بل من الممكن أن يؤدي هذه الدلالة عدد من الشخصيات . يقول جرونوفسكى في تطبيقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات العمل

« لا توجد قاعدة مقدمة ، حتى تلك القاعدة التي تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد ، فحين نجد النص الواحد يعبر في المعادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدي من خلال أكثر من شخصية ، وهذه الدلالات تنفرع ويختلط بعضها ببعض . ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط ، لتكون محور المسرحية ، ولكن هناك إمكانات أخرى ، إذ يستطيع المخرج ، على سبيل المثال ، أن يعطى مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس القيمة في المسرحية ( واحدة ) . »

ويرى جرونوفسكى أن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي ، إذ النص مجرد عنصر من العناصر التي تتكون المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية . وكما يقول جرونوفسكى : « لما معنى المسرحية ، فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة . »

النجار مثلاً في ورشته لكي يصنع بها في النهاية منتجاً معيناً هو... في هذه الحالة - العرض المسرحي ذاته

والنقط الثالث للمساعد من المعامل المسرحية هو ذلك الذي يهتم بعناصر العرض المسرحي أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل. وهذه المعامل ترى أن المهارات والتكنيك الذي يكتسبه الممثل لا يمكن فصله عن الهدف الرئيسي. وهو العرض المسرحي ذاته. ونعني آخر. فهي ترى أن تدريب الممثل ليس هدفاً في حد ذاته. بل هو مجرد وسيلة من غاية أخيرة. وهي العرض. إذ لا جدوى من تعليم الممثل مجموعة من المهارات الفردية. ما لم يعرف كيف يستعملها في عمل جماعي. حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية. تعرف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكور وإضاءة. الخ.

ومن الأمثلة على ذلك للمعمل الذي أقامه «بيتر شومان» مع طلبة جامعة كاليفورنيا في «دافيز» في عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكاري مهدى إلى «إيشي». آخر رعماء المهود الحمر. وخلال فترة المعمل لم يجر أي مناقشة بين الطلاب عن المهود الحمر والمحاولات الأخيرة لإبادتهم نهائياً. وبدلاً من ذلك ركز شومان كل نشاط للمعمل في خلق الجو المسرحي عبادة المهود الحمر وحضارتهم. وذلك من خلال إعداد واختيار لموسيقى القيثارة المقدسة لديهم. وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى المهود من الخشب والقماش. ومن بين الأشياء التي تم صنعها عن طريق الطلبة. والتي ترمز إلى حصار المهود الحمر. هرائس تحمل قطعاً من الفولاذ البيضاء. وشمعة السحرة. وقبعات من الرش. وأدب صناعية. وعربتان من عربات «الكارو». وعشرات من الأعلام الخشبية المسجحة بدويا

وفي الأسبوع الأول شارك كل الطلبة من أعضاء المعمل في صنع هذه الأشياء. ثم بدأت تدريبات الحركة. بالتدريب على التلويح بالأعلام على طريقة المهود الحمر. ومطردة عرلاً في البراري وفي النهاية. وقبل العرض ليلة واحدة. كان لدى المعمل سيارو كامل عن حياة المهود. يزرع الزعم «إيشي» مطلا فوق هذه الحصار. ومررها وكان هذا السيارو يتكون من موكب صاعب في البداية. يجرى شوارع المدينة. وحركات جهلوية. ثم تتابع معجى للأحداث يقوم به الممثلون (المهود الحمر) بحر الدبائح من الفولاذ التي تم صيدها بشكل يرمز إلى اعادة جسس المهود الحمر على أيدي للسكان البيض. وقد خلق العرض من هذه العناصر التي تبدو غير متجانسة في مظهرها وحدة فكرية ودمرية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لا يبرر إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى

حاولت في هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب في المسرح الأمريكي وإن كان الحال قد صاق هنا عن تيار خطير ومؤثر هو تيار المسرح الإقليمي Regional Theatre الذي يستحق دراسة مفصلة وحلة إذ إن المسرح الإقليمي أصبح - يمثل الآن حجر الزاوية في إعادة الحياة والحوية إلى الحركة المسرحية في أمريكا واستنطاق أشكال جديدة من المسرح والدفع بالكثير من الكتاب والمخرجين المبدعين المحد إلى دائرة الضوء. وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمي في أمريكا قريباً

الممثل بالجمهور. فالممثل يستطيع أن يؤدي وسط الجمهور فتصل به اتصالاً مباشراً. ويعطيه دوراً إيجابياً في الفراغ... وقد يستطيع الممثلون أن يبنوا بأجسادهم بناء معيناً وسط الجمهور. وبذلك يصبح الجمهور جزءاً من عمارة الحدث. يخضع لتزع من الضغط الناتج عن تحديد المكان... وليس المهم هنا هو إلغاء الانعصام بين خشبة المسرح والمجال. فهذا في حد ذاته ليس إلا موقفاً مبدئياً من مواقف والمعمل. أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكن عرض مسرحي. وترجمة ذلك إلى صورة مادية.

وبالرغم من أن «المعمل المسرحي» الذي أنشأه وأشرف عليه جرونوليسكي يعد من أهم التجارب المسرحية التي تسير على نهج نظري محدد. سواء بالنسبة للأهداف المقروحة نظرياً وعملياً. أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج. فإن هناك كثيراً من التجارب العملية الأخرى التي تنتشر الآن في أنحاء أمريكا. ومعظم هذه «المعامل» أو «الورش» المسرحية تختص أساساً بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة. وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش. يمكن تقسيمها كالتالي

١ - معامل اكتشاف الذات لدى الممثل

٢ - معامل اكتساب خبرات محددة.

٣ - معامل تهتم بعناصر العرض المسرحي.

أما ما يختص بالنقط الأول. وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل. فأشهرها على الإطلاق هو معمل «بن كارل» في منطقة «كالسكيل ماونتينز» الذي أنشئ في عام ١٩٧٨. وقد أقيم هذا المعمل - كما يقول كارل - نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكتشف فريق الممثلين الأفكار المختلفة التي يمكن أن يتكون منها عرض مسرحي. وفي النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض نابج من اكتشافهم لذواتهم وأفكارهم الخاصة. ومن الواضح أن مثل هذا المعمل يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقاً. وإشراك مجموعة الممثلين في استنباط نص من خلال الارتجال. وتداعي الأفكار. واكتشاف الميزون التمسى والثفاق لكل منهم. وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض. حتى يتوصلوا معاً في نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية المعرض الذي يقدمونه.

أما «معامل» التدريب على مهارات محددة فهي أكثر المعامل انتشاراً. وهي تختص مباشرة بضم الممثل. وتبدأ «المنهج» في هذه معال بالتدريب «الحضائي» للممثل على المهارات التقليدية. مثل القيام بالحركات الجهلوية. والإكرومات. والتخيل الإيماني. ثم التدريب الرياضي العنيف. وتعلم العرف على آلة موسيقية معينة. ويتدرج التدريب أحياناً إلى أن يصل إلى تدريبات اليوجا بأوضاعها المختلفة. التي تهدف إلى التزينة الروحية للممثل. وإكسابه لمعدات التحكم في الجسم والانعغال معاً

وليس أهداف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات بحسب. بل استخدامها في اكتشاف الممثل لذاته ولانفعالاته المختلفة. التي يمكن أن يوظفها فيما بعد في العرض المسرحي. والمهارات المختلفة التي يكتسبها الممثل خلال هذه التدريبات تشبه الأدوات التي يستعملها

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع ترجمات من الكتب الجديدة

## تقدم

مأساة الوجه الثالث  
شعر  
أحمد مظهر  
١٨٥

س. ب. سنو  
الكثرة العلمية  
د. حسن عوصه  
١٢٠

ابن رشد  
تأليف كتاب العبارة  
تحقيقه  
د. محمود قاسم  
١٢٥

دواشع  
جبران خليل جبران  
• النجم  
• رمل وزبد  
• عيسى بن ابراهيم  
• هديقة النجم  
• أرباب الأرض  
• ثروت عكاشة  
١٥٠

الماضي المحي  
تأليف د. ايجارليست  
ترجمة  
شارك إبراهيم سعيد  
١٣٠

سارتر بين الفلسفة والأدب  
تأليف: موريس كرافتون  
ترجمة: محمد عبد النعم بجاهد  
٧٠

أحزان  
الأزمة الأولى  
شعر  
نصار عبد الله  
١٤٥

الموسيقى في الحضارة المصرية  
تأليف: بول هنري لايف  
ترجمة: د. أحمد مكي محمود  
١٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

# المسرح الحى

## مسرح سياسى

المسرح السياسى وجد من وجوه المسرح المعاصر ، دأب التطور والانطلاق. وللحقيقة والتاريخ لم يشهد العالم فرقة مسرحية تبنت موضوعات المسرح السياسى كما شهد فرقة المسرح الأمريكى The Living Theatre ، تلك الفرقة التى أثارت اهتماما كبيرا فى الأوساط المسرحية العالمية ، إذ وضعت به فى مدى عمرها القصير - بصمات حقيقية فى حياة المسرح الطليعى المعاصر . حل محو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لسائر الفرق الطليعية فى أنحاء الولايات المتحدة . فقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، وما أبدعته من أفكار طالت ما أنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة . ومن صلب هذه المدرسة عرجت بعض العناصر من الممثلين النابهين ، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية منافسة فى مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها فى الاتجاه والأسلوب

أحمد زكى

الفرقة الأم

وقلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة الثائرة فى مجال التمثيل والإخراج وما يشتهى فى روح جهايمها من شباب «الخيبر» - الشباب الرابع إلى الحب والسلام والوثام - وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإغراق فى تناول ألوان شتى من المحدثات

### على أرض الواقع

ومن المصادفات الغريبة فى حياة المسرح الحى بوصفه فرقة طبيعة تائرة فنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطيبة عميلان وباريس وورلين فى الوقت نفسه الذى طاعت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، خصوصا ما حدث فى باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، فى وقت كان يعمل فيه شيخ المسرحيين الفرنسى «جان لوى باروز» - هذا المسرح وقد عبرت فرقة المسرح الحى عن رأيها فى أحداث لعلبة باتباع أسلوب القسوة والنفث ، الذى ورثته عن «أبطلوين آرتو» ، صبرى للمسرح الفرنسى الحديث .

وأسلوب آرتو - كما نراه فرقة للمسرح الحى - هو الأسلوب الوحيد الذى يتصحب من خلاله تقييد الإنسان عن حقوقه فى الحرية والحياة ، ومع ذلك فقد أثار استهجان هذا الأسلوب نوعا من الجدل بين جهايم الخاصة والعامة ، لارتكازه على الفوضى أساسا لحل المشكلات المعروضة

وفرقة المسرح الحى - أو الفرقة الأم - برز عنها «جوليان بك» وزوجته «جوديث مالينا» ولكليهما فلسفة تتضح من خلال أعمال الفرقة خصوص فى ملاحظتها للموضوعات السياسية التى تتجدها مادة للعرض والمسرحية . وقد انحاض الزوجان معا كفاحا طويلا فى طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلاهما فى حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة .

ولجوليان بك وجوديث مالينا أعمال مسرحية سابقة على سنوات شهرتها فى قيادة المسرح الطليعى الذى ذاع صيته فى الستينات وما بعدها

ولكن شهرتها الحقيقية بدأت مع عرضين لهما هما «السجن البحرى» و«المرسال» . أما العرض الأول فيصعب سوء معاملة الأديبين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثانى صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكى ، إذ يكشف عن انتشار المظاهرات وما تشهدها . وتصدر فرقة المسرح الحى فى بداية شهرتها إلى العروض من العرض فى وطن أمريكا ، نظرا لحملة جبهة الضرائب الحكومية عليها . وفرت الفرقة - تقاديا لهذه الأزمة - السفر إلى خارج الولايات المتحدة للعروض بعروضها فى أنحاء أوروبا ، فى ذلك الذى الإرادى الذى استمر قرابة أربعة عوام . وقد عرضت الفرقة فى معها إنتاجها الجديد فكان كآرور مقدمه مسرح معاصر فى العالم فى الثلث الأخير من القرن العشرين .

## صدام مع الشرطة

وعادت الفرقة من معادها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضواً من الرجال والنساء والأطفال ، واقتضوا موعداً جديداً في سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة بيل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد في عالم المسرح ، إذ خلق جواً عاصفاً من الجدل والمخوف ، خلق على الفرقة صفة الصدارة للمسارح الطليعية على المستوى الأمريكي والعالمي .

وبعد اتسعت عروض فرقة المسرح الحلي في عامي ٦٨ ، ١٩٦٩ بانفوة والصلاية ، بما أحدثته من انقراض الإثارة والتعريض ، وبقدمتها عروض « فرانكشتاين » و « الأسرار » و « أنتيجون » و « الحبة الآن » .

ومن الأحداث المثيرة في حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفي صحبهم بعض المشاهدين المتشبعين لأفكار الفرقة ، وذلك لتلبسهم بحالة المعزى الكامل في أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هي الأولى من نوعها ، ولولا مساعي بعض رجال مسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم .

### في الميزان

وتناولت معظم أعلام النقد المسرح الحلي بالتطبيق السخيف ، فن قائل بهم « قاشيون » ، ومن قائل « إيه حارجون على الخبز » ، ووصفهم « هارولد كليممان » بالأطفال ، و « رماهم النافذة » « برونكس » « باجهل » .

وعلى المستوى الجماهيري اختلف الناس بين توثيق الانجاعات الفرقة ورسالتها ومعارضها . على بعض عروضها في بروكلين مثلاً خرج نصف المشاهدين قبل ختام العرض . أما في الأوساط الثقافية فقد أثير جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد هل أنت مع المسرح الحلي أم صده ؟ وفي النهاية لم يستقر الرأي على مساندة الفرقة ومخاطبها .

وبالرغم من تحوف جماهير المسرح بوجه عام ، وابتهادهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تنفّر عزيمة فرقة المسرح الحلي على مواصلة رسالتها المسرحية ، وعصت أبواب مسرحها بمجموعات المير والطلبة والمتشبعين ، وبعد حولة قامت بها الفرقة في أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائياً إلى أوروبا ، بعد أن حطفت ورامها مريحاً من الأحاسيس العربية والفريدة في نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذي لا شك فيه أن فرقة المسرح الحلي تعد ظاهرة متميزة في حياتنا المعاصرة ذلك أنها - في الحقيقة - لم تؤثر في جمهورها في شكله العام محسب ، بل تعدت ذلك بآثاره ونهيد الأحرار والتقدميين . وتحدث الفرقة كذلك المسرح الواقعي ومدارسه التقليدية وحاور تحديثاً ذلك إلى محرم على المسرح المعاصر .

وقد طرحت الفرقة اقتراحاً أن تكون « الفوضوية » أساساً لانجاء مسرحهم الطبيعي .

ورجع ثورة جوليان بلك وجرديت ماليا إلى صيغتها بنظام التعامل بالنفوس لأنه نظام رأسمالي ، وصيغتها نظام العمل بالمسرح البرجوازي وفيوته البهيمية على النفس والعنانين .

ولما ورت جوليان بلك ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وروحه للمسرح الحلي ليكون مسرحاً ثورياً .

قدم الزوجان في البداية أعمالاً مسرحية للوركا وبول جودمان ، وجرتروود ستاين ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قدمت مسرحية « المرسال » ، ثم مسرحية « السجن البحري » . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشجع لها حين تقرر بإغلاق مسرحها في عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوروبا ..

المسرح الحلي إذن نشأ نشأة فقيرة : فرقة يحوطها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التفتيش والاعتقاد على التزوير البشري من حقيقة دخل الفرقة كي تستطيع الاستمرار في تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل . وبلغت هذه المحاولة حداً عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بمحذراته حين تجمع الدائنون بهائولهم بمخادرة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية « السجن البحري » ، وهي مسرحية تخيلية ، تصور عصف العقاب العسكري داخل سجون البحرية الأمريكية . وعلى الرغم من صدور قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مصابقات مالك العقار الذي يقع فيه المسرح ، فقد تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية في ليلة استطاع الجمهور فيها أن يفتح أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من الواجه والمنازل المحاورة . وهناك علت صيحات الجماهير في إشادة جماعية يردد عبارة « ارموا أيديكم عن المسرح الحلي » وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح ، على الرغم من تحذير الشرطة إليهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الحلي بأوروبا امتلكت جولته إلى بعض دوائر أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة عن الأوضاع الاجتماعية في بعض اللاتينيات السياسية ، إيماناً منها بأن المسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة .

### فوضويون ولكن صليبيون

ولقد قرر أصحاب المسرح الحلي أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية . ولهذا وضعوا لنفس نظريتهم التي تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هي شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسائلهم في تحقيق ذلك فكان من طريق شحن الجماهير بأفكار السلام وكسائر الفوضويين برخص أصحاب المسرح الحلي السلطة وأنواعها كافة ويؤكدون الحرية الفردية بما في ذلك حق الفرد في المشاركة في الثورة ، كل مفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضاً فإنهم يكرهون النظام الحزبي ولا يميلون توجيه زملائهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغبتهم . ومعنى هذا أن المسرح الحلي لا يقدر - من ثم - على السيطرة على أعمال أعضائه .

ومعياً مع الحركات الفوضوية التي ورد ذكرها في التاريخ ، ينفذ للمسرح الحلي بلا نظام من حيث نشاطه السياسي ، الأمر الذي يدعم



أعضاءه من لاجئيه الشلبي دالنا وبالفرديه المعاديه للسوك  
الاحه على

وهيكه صارت انقوصى جراده بشوه عند اصحاب المسرح الخي  
ومن ثم يذبح منو مسرح الخي دوارهم بوصفهم مثليين سياسيين . لا  
على حشه المسرح محب . بل على مسرح احياه كدلتك ولذا وقف  
حوديت مابعد عند مشوب الفرقه هذه النقصه . لتحلفها عن دفع  
بصيرت مسحه . موقفه الخي مسي . مصمصه دور بورشا في  
« تاجر البندقية » . ووقف من خلفها أعضاء الفرقه يستمعون بعلااها  
داخل محكمه وحدها . وانتهت المحكمه بسجن وجوابه بـ « ستين  
يوما . وسجن زوجته « جوديت » ثلاثين يوما .

وخلاصه ماقصده بالفرصى سلبية للمسرح الخي يتمثل في  
فرض الحرية لدى أعضائه . كل حسب رغبته واهوائه . وبالتالي  
يبدى يراه ماسا . فقد تكون الثورة عند مصمصه في صورة عدم  
كثارت الأمور تشريعها الدولة . وقد تكون في صورة هتاف أو  
شعارات . وقد تأخذ صورة أخرى كالتشدد الجسدي بأنواعه . أو تش  
بعض الرجال سلوك الجنس الآخر . وهكذا

#### راديكالية ذات مسويين

ولم يكن عربيا ن يكتب مسرح الخي صحفه واسعة في المنشيات .  
وكيف عاب . بين محاولات المستمرة التي ساهلت على اكتسابه تلك  
سبعه . وبعد عدد مسرحيون من بعض نظريات من منهم من تزود  
بإحدى ملاذه في « مسرح القسوة » الذي اكتشفه « بول » . ودا  
كان كثر مخرجي تنقيبات قد وصفوا مسرح القسوة في معظم أعمالهم .  
فإن المسرح الخي كان سابقا إلى احتصاص النظرية بل جعلها حجر الزاوية  
في حرية المسرح . هذا من حيث الشكل . في حين اتخذ هذا المسرح  
من الفرصى بأصليها السلبية أساسا لمصايبها واتجاهاتها السياسية  
وتتبع هذه الفرصى خصم بين جراحها اتجاهات غاية في الحداثة  
وحدة . كاصولة بشرية . والبوح . وه الزن . وهو شكل من  
أشكال البردية . وتصورات البيكوفلوجية التاريخية لنورمان - أوه -  
براوت . والمواضعات السياسية والتنفيذية بكل أنواعها . وغيرها من  
المؤثرات

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الخي مجموعة من العروض . تمزج  
فيها - لأول مرة - بين الثورة في السياسة والثورة في حرية المسرح  
وبعد تجمع لفرقة من مسويين أصغر في الراديكالية

#### نحو أسلوب جديد

ومحاكاة من أيرجانب بصوص المسرح الخي بصوصا استعراضية  
كثرت بصوص أدبية وهي فوق ذلك تعد كل البعد عن الأساليب  
صعده . وعلمها عمدت على سبب الاستعارات لمكتفه أكثر من  
عبره عن أسباب نقصه وعقده وحكمة وصهرت أحساد المستلين  
سجد وصدا حريديه في عصر تحول نصيرت « بول » وحلب  
لأصوات ( كالأبن وسحر . صبح والشبح والنعويل والبريل ) محل  
بكرت . وقد كاس تلك لأصوات تقصع بصر بغيره من الخصم  
معده وحلاوت بخصه

وتكتف المسرح الخي بعهده لفرقة الخي لا يذوق من حبه المسرح  
وإذ دفنا النظر بوحده ن صفة « الخي » هذا المسرح ب حة عند . فهو  
أسم ماسك ومعب عن الترافه مكسر الخاجر بفاضل بين مذهب معروف  
على حشه المسرح ومحدث في الحده

وحده الب يكون تردد العمل المحظية من جانب جماهير الفرقه  
الاعتبار الأول . وقد أمكن للفرقة أن تحول تلك الجماهير من مجرد  
مشاهدين إلى جماعات من الممثلين . ومن ثم يحول الحدث مسرحي إلى  
حدث حقيقي . والعكس صحيح . ففي عرض مسرحية « سر » المشهور  
للفرقه يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلق عليها المحاضرات في بعض  
الأحيان . وفي بعضها الآخر يعتمد المتلون إثارة الخوف عند الجمهور  
عندما ما عطفون في وجوههم بشكل يمث على الاشتزاز . عن ن  
تلك المشاركة الجماهيرية في عروض المسرح الخي ليست بلا نوع من  
الفرصى السلبية

ويزيد من أهمية المسرح الخي بوصفه مؤسسة مسرحية ثبته لأتجاه  
العلاج النفسي السياسي على نحو جاد من عرض « اللثة الآن » - وهو  
من أخطر العروض المسرحية التي قدمتها الفرقه - بواحه أعضاء المسرح  
الخي - وهم عربا - صيغهم من المشاهدين في ملابسهم التنفيذية  
وهؤلاء في نظر المسرح الخي ليسوا إلا عملاء للدولة البرجوربة . أو  
هم - كما يقول حويلان بك مدير الفرقه - ضحايا طمحت طاقتهم  
النفسية . وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم . أفرادا أو جماعات . ومن ثم  
فإنهم يفلتون من ثقة العالم بهم . ويفقدون في وجه الحرية حسية ( تلك  
الحرية التي بعدها جويلان بك علامة من علامات التحرر الحقيقي )

ولكني بحقق المسرح الخي أسلوبه في موجهة الجماهير فإنه يبرح إلى  
بث عوامل الإثابة المختلفة في مصيبتهم حين يهاجمها بفعل محمود حياه  
وبفعل لاوجه فيه لتعقل أحيانا معتمد على صدمات مباحثة في  
اضميريات انصولية . تلك التي تشكل في أحلام وكوابيس سبع أسس  
من بصرفات مراحية لأعضاء الفرقه . هذه التصرفات تعقد وصدا  
وأشكالا سيكولوجية وحسية وهجومية . يعمل بطريقة مباشر على  
التصدي وإهاية العبيدة جماهير المسرح . ومثل هذا السلوك وهذا سبع  
بعد أسلوبا جديدا لم يبق نقدية عن المسرح طول عمره المتطور . وهو  
إن دل على شيء فإنما يدل على شمولية العمل المسرحي لدى بترن في  
انصهار المثل والمشهد في بوعة العمل المسرحي بسببي في عصره  
الخي - هذا العصر الذي لم تتوقف فيه اندماج الحرية بتي ندر من  
النشيرة السلبية . ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حسب يا مارل مسج  
لإثباته واعتزاهه بالحروب وساقه في احتراعات لأسلحة الدمار النووية

#### ثوار ولكهم مظلومون

ولأنكي أعضاء المسرح الخي ن بعدوا أنفسهم مجرد ثوار  
وحسب . بل يصرون على أنهم أمثله بثورة في الفن ونسباسة وأحسن  
وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعضاء فرقة مسرحية ثورية مصصه في  
أمريكا . ولقد أعيت الفرقه من قبل أن سوف يعيش بعد عن بقاء  
الإنسانية بكل متناقضاته . بل يحتقرب بقود ولتديد الموروثه وتتوق  
أشجائى . وعن مستوى التوجيه والإشاد دعت لفرقة جمهورها في

تبي قيم أخلاقية (وهذا واضح في مسرحيتي «أنتيجون» و«أسرار»)، ولإيمان بشخصية الإنسان (كما في مسرحية «فرانكشتاين»)، والالتزام بالثورة فهو صوبه (كما في مسرحية «الحمة الآس»)، والخلاصة أن فرقة المسرح الخي تشد في نهاية الأمر مجتمعاً قوضوا تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة.

### فرانكشتاين

قد يكون من المفيد أن نتوخى الدقة في الكشف عن أسلوب العمل الفني الذي اضطلمت به فرقة المسرح الخي في أعمالها السيامية، من خلال عرض كبير كعرض «فرانكشتاين». وبعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شيللي» من أجمع العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الخي، فإن هذا الإعداد يعكس حالة عدم الافتتاح بالحضارة الحديثة، ويحاول - عن طريق العرض - تصوير بشاعة الماضي وآمال المستقبل العاصمة.

وهو نكشتين بسبب إله شخصية «فاوست» مركبة، فهو عالم ومبدع ومعلم وثائر، بمعنى أنه شخصية تبحث عن نهاية المعاناة الإنسانية؛ نهاية تودن شخصية الإنسان التي أمدتها الحضارة.

ورواية «ماريا شيللي» لم تكن - في الواقع - غير نقطة الانطلاق لمحدث، أما القصة فببب للكلمات عمل ميبا، وأما الإخراج فمحرىدى الأسلوب ولا منطق، على نحو ما يحدث عادة في الأفلام.

والصور في العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائي، وهي تودى بطريقة الانتقاء الضمى على نحو هو أشبه ما يكون برقص الباليه. أما الموضوعاء والسكون والمؤثرات المرية والكوايس السبرالية فتتداخل مع خيال العمل. وأما الإضاءة المتوهجة، وإن كانت تبدو أحياناً كإسراب، وعن سبيل المثال ملاحظ في المشهد الأول لفرانكشتاين أن المشين على خشبه المسرح قد أعدوا أوصاع اليوحا ونملاتها، وارتدوا ملابس من الخيز، مع قصة ترواح الروايب البرتقالي والأحمر والأخضر والأصفر، وعقد كل منهم ساقه، واتخذ الوضع الجماعي في النهاية شكلاً متناسقاً. وقد نتج عن ذلك ظهور كل ممثل في مظهر عامص، وأنسام وجوههم بعمدة بطابع جمالي. لقد كانوا يجلسون كما يجلس «بوذا»، دليلاً على قوة التركيز، وإسهم في هذه اللحظة لشديدو لإحساس بدوانهم.

ولا تمر لحظة حتى يدرك المشاهد حلقة المظهر الكبير، التي تمثل في كائن ميبه من الحديد، يبلغ ارتفاعها عشرين قدماً، وتتكون من ثلاثة ضوابط. قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة، وقد احتوت على عدد من البواسير والخيال والسلام والشايك. وعلى أحد جوانب المسرح جلس سدة صغيرة تدبج في هدوء أن للمثلين في حالة تأمل من أجل أن تتمكن من الحاملة في الوسط من الساحة في الهواء. ونعبرنا البدة المديعه بأنه إذا ارتفعت تلك المثلة إلى أعلى - بطريق السحر - صوب نكتمل مسرحيه. وبعد العد التارلى المطلوب بحق الفتاة في الارتفاع، وبكى شتاق، ب. حلة ممتعة يتحفو تمثيل فرقة المسرح الخي وسعمل من مشهد جمالي تأمل الذي نصصته مقدمة العرض إلى

عملية قتل جماعي. صاهم أولاء المثلون يجذبون المثنة التعيسة وينقون بشبكة على رأسها، ويصعروها في صندوق من الخشب، ويدأون مسيرة جنازة بين صفوف المشاهدين، من خلال محرات «الصالة» في حين تعبر صرحات الفتاة وبحبها وهي تتأصل في داخل الصندوق، لأنها ترخص أن تموت. وصفاة تصل صرحاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها، في حين يعلو صوت أحدهم «لا! لا! لا!». وبتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة «لا! لا!». وينعصر الموكب الرهيب، ثم تعلو أصوات المثلين على طريقة النواح والعريل، مطانية بالرحمة والشفقة، وبالحياة للمحبوبة المسكينة. وبدأ المثلون في الحزى مصعوداً إلى خشبة المسرح وهبوطاً منها وفي حتام هذا المشهد يتممحدث عن لوحة تصم الممثلين في شكل مجموعة من الأسرى حكم عليها بالموت داخل الكيائن، في حين عدت صيحات الصحايا تطلب الخلاص بالصراخ نارة وبالصلاة أخرى، ولكن دون جدوى، فقد شق بعضهم، ورمى بعضهم برصاص، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغار، أو بالنصب، أو بالطمس، أو بالصق عن طريق التيار الكهربائي. ونعصى خطوات برقد ميبا الخث على حشية للمسرح، ثم يدخل دكتور فرانكشتاين ويقدم الموضوع الرئيسى «كيف يصع حدا لمعانة الإنسان؟!»

ويقوم دكتور فرانكشتاين بحز الفتاة بحقة صويلة، ثم يتشكل أحساد المثلين بشكل بهلواني لتصنع معملان من أكوام الحديد، يتخى منه فرانكشتاين الإنسان الحديد. وفي إحدى الكيائن العنوية ترقد حنة لإنسان وقد شدت إلى عائدة ببعض الأربطة، ثم تأخذ إحدى المرضعات في ربط عدد من التوصيلات الكهربائية للثورة بمختلف أجزاء جسمه، وإبها للحظة دقيقة تلك التي يعمل فيها الدكتور. فرانكشتاين في هذا الجسم ثم تصاء الصالة لتصبح هي العالم من حونا. حيث تمثل كل كتيبة قسم منه، ويسمع في الوقت نفسه أصواتاً إداعية تطن تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة: العمال في مسيرة، وراسخايب مهد، والماركسيون مجادلون، والخرالات بحكم خطط «نقلابات عسكرية»، ولكن سرعان ما تخفى الأصوات كافة.

وفي الوقت الذي تم فيه تلك الأحداث نلاحظ أن الجسم لا يسحب لعلم فرانكشتاين، فالقلب صعب يكاد أن يتوقف. وهنا يظهر «فرويد» و«توريوت»، لينصيح الأخير باستخدام القطب الكهربائي لمبى المريض، في حين يصع الأول بنفس العلاج للأعضاء التناسلية.

وتلب الحركة في الموقوف الذي يثن. في حين شعل الطبيب بربصام نسلاك أشبه بأهواء «المكرمة» بحجم المريض.

وتصاء أطراف المخلوق وأعضاؤه. ويصبح «فرانكشتاين» «المخلوق يتحرك 1». وهنا تبدأ لحظة إطلال يلدو بعدها الجسم في كامل هيته. عملاقاً يبلغ طوله حوالى عشرين قدماً، وغلوفاً وحشياً شمع المنظر. هذا الكائن هو صانع الحضارة التي مهددنا من حين إلى آخر.

والفصل الثاني من العرض يستعرض رأس المخلوق المعصب وسما يصع المنظر على إطلال. يظهر إصاءة حمراء تهيم إلى حصراء ثم إلى ررقاء. ثم صفاة يعكس هذا الشكل المهول على أنكائن فتبدو أشبه

كان الظلام يسود عندما استيقظت  
وشعرت بالعودة وبعض الخوف  
ولم أكن أستطيع التمييز ، فقد كنت كالفقير  
لاحول لي ولا طول أحسست بالألم  
بتأني ، فجلست ثم مكبت . وأيقنت  
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتعب  
على حدة الألم . هذه الوسيلة هي الموت

وننتقل إلى الفصل الثالث وفيه يتحول الرأس إلى ما يشبه سحنا  
عالميا ويرى شرطي يحمل مصباحا وهو يجري في طرقات المسرح باحثا  
عن اماريين الدين انتشروا في كل مكان ، يحاولون التلصق دون جدوى

شرطي - هل أنت متلفن جوزيف ؟

نم - نم

شرطي - هل ولدت في بروكليس ؟

نم - نم

شرطي - أنت مقبوض

وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد

شرطي - هل أنت كارل أوبرهون ؟

نم - نم

شرطي - سنك ٢٩ سنة ؟

نم - نم

شرطي - أنت مقبوض

وتتكرر تنوعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كله ثم فبصر  
أحدهم ، وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع في الزبنة . وكله دخل  
واحد إلى الزبنة أطلقت صغارة ليقتل المسجونين وعهدهم للجهاير ،  
وليدأ بعضهم حياة جنونية تتمثل في السب والزعم والتوبيخ في الهواء  
وباختصار شديد يتصرف الواحد من هؤلاء تصرف الجاهيل . على أن  
بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ مغاير ، فإحدهم يكون أو يصرخون  
أو يلعبون بأعضائهم التناسلية . ويتكرر الحدث من زبنة إلى أخرى أما  
المهدف من ذلك فهو توطئ المشاهد في عمية الاختيار التي يمارسها  
المتلون وهم يقومون بدور المساحين أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر  
المقصود ، ولكنه يقوم بدوره بدوره بوضعه نائرا ، ويصدر بصيانه إلى  
المساحين . ثم ما يلبث الحراس أن يقوموا باهجوم ، ويقتل العالم على  
هوة من النار ، ثم يتغير اللون الأحمر الوهاج إلى الرمادي ثم الأسود .  
وسود بعد ذلك صمت مطلق . وفي الظلام يهتس الجاهيل من رقادهم ،  
ثم يعيدون بأجسامهم الفاحشة شكل المخلوق العريب ، جادا هو مرة  
أخرى عملاق هائل مفرع ، ولكنه يبدو في أشد حالات الوهن  
والضعف ، تصدر من عصبه أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع  
إلى أعلى شاحصا إلى السماء بطايب بالجة . وتصعد منه إشادات أخرى  
تدل على الانسحاق - إلتهاج الإنسان الذي يريد أن يعيش

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب انتقاد مسرحته بشديدة . ولم يلق  
هذا العرض رواجا لدى المهتمين بأصول الشكل فحسب بل كان  
كذلك مثلا رائعا لقطعة للمسرح الخي . ومعروف أن هاربا  
شيطاني - المؤلفه الأصلية لفرانكشتين - هي ابنة «وليام جودوين» (أحد  
مؤسسي القوسوية المعاصرة)



بأقسام منعصنة ، كل قسم عليه بطاقة تمثل الأنا واللاشعور والشهوة  
ولحظ والعريّة والحكمة والمعرفة ، وهي في مجموعها تشكل ما يداخل  
رأس العملاق . ويحدث هذا في الوقت الذي يقوم فيه المتلون بإصدار  
أصوات تعبر عن عوامل الصراع الكامنة في المخلوق الذي يظل مشلوقا  
إلى المنصدة ، يحكم بأساطير الماضي ، التي تتمثل في أصول الميتولوجيا  
بغربية ، وفي تتجسم على خشبة المسرح ، هي الأنا والحكمة في شكل  
«ديدالوس» وابنه «ايكاروس» ، ولزى الحب مع ألفة الشباب  
ولربيع ، وهكذا .

وننتقل العرض من حدث إلى آخر ، مع الحوار والكثير من الصور .  
ومع تداعي صور الحصار العريّة والوهي ما يبدأ «فرانكشتين» في تعلم  
مخلوقه اللغة المرادة ، اللغة التي يفرضها التطور التكنولوجي : «المؤسسة»  
و «التقدم» و «التعليم» وغيرها من المسيمات .

وماتلت الوظائف أن تتصارع في داخل الرأس مخبة الوصول إلى  
القمة . وهذه الوظائف متنوعة ، وهي تتمثل في الأنا والأنا الأعلى  
وشهوة ولحظ والعريّة والحكمة وغيرها . وتكون العلة للأنا الذي يدمع  
الرجل المخلوق إلى الحصار ، وهنا تسيطر السلطة وتسد ، وبدأ شقاء  
الإنسان . ومع ذلك تتاب المخلوق الحبار عوامل الوهن والضعف نتيجة  
خبراته في حالات للرص والشبحوخة والمخافة والوفاة ، ويصبح عاجزا  
عن الكلام ، وتصدر عنه انفعالات سريعة ، واهترارات في محاولة  
لنوعى ، ولكنه لا يفكر ، ومع ذلك يتذكر رحلة وعيه وهو يوح

وعلى الرغم من الحدة في الإعداد ، إلى قلبها ما فرقة المسرح الحى «فرانكشتاين» فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة «جودوين» نفسه ، التي عرمت أصولها حتى قيل أن تكب ماريشيلي روايتها لميودرامية المشهورة أما جلويين فقد أهاب بأن الأستاذ غير طعمه . وأن الشر دائما يمثل في السلطة

ويبدو هي يبدو - كما يرى بعض الدارسين - أن فرويد ويونج في برعا شخصية الإنسان حتى المعرفة . في يوفى لدى تكبريه ما كس على الإنسان أن تكون له شخصية

أما المسرح الحى فلم يستطع التعامل مع القضية في مختلف أبعادها العميقة . وخرج أبداً منسقة عوصوية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد تحمت تحت قمع بادية خديده . التي كادت تشوه العرض المسرحى ومعه ، لتصل

وهناك نقطة ضعف أخرى في العرض كشف عنها بعض النقاد . خلاصتها اعتقاد قادة المسرح بأن العقل سابق على الوعي ، أما الذاكرة وخبرة وخبرة فكلها جزء من اللاوعى الخفى فإذا تعمق الإنسان فيه لا يتعلم إلا الكلمات الحديثة . أما العقل فإنه حين يوظف في شأنه الواقع يخلق سحبا . ومن ثم يصبح العالم سحبا كذلك ولكنه يحكوه في السحابة بقوة . لأن لدى قادة المسرح الحى القوة المركزية أو السلبية الوضعية المسيطرة فالأنا يحل محل العقل . ويصبح مثقلا عن خلق كائنات وهذا السحر الذى حدثه الأنا تسطر عليه السلطة ومؤسساتها بالظلم التي تدفع بالرجال إلى الشر والظلم

ولعلنا أيضا نلاحظ استحصار حقيرة المسرحى «ماير هولده» في تشكيل من مظاهر تصميم العرض . أما ألوان الديكور للتنوع فقد ساعدت على تنوع الحدث الذى كان يبدو أشبه شيء بالعمل في حصة والسحر في أخرى . ثم تحول بعد ذلك إلى إطار لرأس الصلوق . وبما أن الانتباه أيضا قيام الزمرات أو الكائنات الصغيرة مسرحا للمشاهد القلبية المتدثرة

وحيت روعة بعض مظاهر العرض . كذلك التي انخبط فيها الحديث على خشبة مسرح «جمهور» . حين اشتركت ألوان الإضاءة في خمين تورب بينها في لون أنحصر ومادى . إلى أحمر يلون الدم . مفروا خيل مرئية وأخرى صوتية . مع مزيج من الأجراس والصمير . وسه موجه من الأصداء الضعفة والظلاء انصب . المسرحيات والصراخ والعبيل والشجبات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة باهتة لعد من التوضيح والقصود . لم يعلل عنها مبدت الخيال . فاعرج لم يسقط أنه بعض حرية مسرحية . ومع ذلك فإن هذه العرض الأساسية قد نشأت في حركة لأداء المدهق . لدى أمر إصرار الإنسان على الحياة في عالم يهوى بالانصراف . وعند استنبح ن شكل المحروق في نهاية جعل معبر محريقين . لأنهم هم أن الإنسان يعيش في هذا الصلوق العريب . وثلى هو ن مسرح الحى يعيش في دحسه كذلك

وبرغم كل ما جد حتى وصلت على مسرح الحى . لم يزل هذا المسرح موضع تقدير جواهر حتى معاصره مع حدة المعرفة التأثير على هذه الجواهر معاصره . مع انتعاش على المعرفة ولكن استجابة

مجموعات اجير التي حضرت عرض فرانكشتاين كانت أكثر فاعلية وقد على إرضاء نزعات قادة هذا المسرح . على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض في أكثر موقعه

### نجات من المسرح السياسى المصرى

وعلى أرضنا المصرية سجل المسرح المصرى المعاصر هبات من مسرح السيسى . عرضته قضية المرحلة ١٩٦٧ ومن هذه اللوحات «مكس سبب سبب» . «مكس مكس» «مكس سبب سبب» ومن مسرحيات مشرق . «النار والزيتون» «لا كرمه عرج» «ليلة مصرع جيهرا» «سحائب روم» . «مستلاد شوى حمير» . ومن مسرحيات عربية مشرق «مارا» «صاد» (محمدين) . «والقول» . «وكلاهما لييل فليس» . «واقفينة» إن الإشارة هنا إلى أول من طيلة النص مسرحى ووضوح هذه السيسى . مما يلى التناول الإبدعى ليحيل هذا الطوف جسد حب تكامل أبعاده حضورية جواهر المسرح

وفى هذا المقام من تحول العرض لتلك التلاحق لا بقدر معرفى بعضها . ومن خلال ما سجله النقد فما أو عينا . ومعنى آخر لا يسعنى . لا أن أقدم تخادج أخرجهما شخصا . وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد . وهذا ما جعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح الشامل

### القول

ومسرحية قول جريدنا جيتز فليس . هي التي أخرجها مسرح حبيب في عام ١٩٧٠ . التي عرضت بعد ذلك في مسرح جمهورية . ومنذ عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية في عرش الأول . ثم افتتح به المسرح الرومانى المكتشف حديثا بالإسكندرية في أغسطس ١٩٧١ . وشاركت في مهرجان دمشق المسرحى الخامس في مايو ١٩٧٢ . وعيد عرضها مرة أخرى في مسرح الحبيب في أكتوبر ١٩٧٣ . وقد احتل انتقاد تحول الأسلوب الذى قدمت فيه المسرحية . ورغم كان فيه بعض حتى فاسد شاملا لئلا يسهل أسس هذا العرض . يمكن قد كسبت مدهيشه يوم إخراج مسرحية . ولكنه يصر . في بعد يصبح أسلوبا قائما بذاته . شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى

وإذاً ولا أن أعرف أنى حين أخرجهما القول كنت أخطئ بعض حديثه وحرق . في وقت كان يعلق خيالى فيه بعض المادى والمدهم النفسه التي عشت في شأن سى حرقى بعدا من بلدى . وتمت لو وانتي الفرصة كي أوظفها في وضعها الصحيح . أملا في بحث حركة في مسرح المصرى

أقمت على جربة القول بعد أن قرأتها وفي دهى مدهم المسرح العادى لئلا تقع به الإخيلير أسلوبا لأداء المثاليين في مسرح شكسبير المعاصر

أقمت على التجربة وفي دهى العودة إلى إحياء مفهوم العلاقة بين سائل ومشاهد

وأصب على التجربة وفي دهى مفهوم المسرح المسرحى بكل معناه سامية . وأقمت على التجربة وفي دهى أسلوب لتعبير الحدوى سويس

پیشہ ورانہ تعلیم و تربیت کے شعبہ کے تحت

تربيت كنهه هي الأرض التي تثبت رفق حفيه الإبداع  
التي تثبت حبه في عروق حقه منة . حتى خرج هذا العمل  
بوجه حبه ميرت حقة وباحلالة

وہ کتاب حیرت مبرور ہے۔ وحلف یہاں کہ میں صریح ہی معلوم  
وہی کہ یہ کتاب لا محالہ فی مرتبہ لامعہ (ابن البرہان)  
وہ صریح کہ یہ کتاب عن صمد الأسلوب بہائی شجرہ  
و لا محالہ بہت معروف بہت کثیر میں وہ صریح حدیث  
و معروف کہ یہ صریح حدیث فی کثیر من المصطلحات المتعلقہ بہ حرمہ

[illegible]

2019 2020 2021

پاکستان میں لاہور کے علاوہ دیگر علاقوں میں بھی ایسی حالتیں  
پیدا ہو رہی ہیں۔ ان کے خلاف کارروائی کے لیے پولیس کو  
تیار رہنا پڑے گا۔

۱۔ ایک صد سمیت کی شہری قند برف - ۲۰ سو فی م - صبح علی  
 لا توف برف و وسایل تعمیر - ۱۰۰ فی ہزار علی صبح لا توف  
 ۳۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح صبح و صبح  
 ۴۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰  
 ۵۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰  
 ۶۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰  
 ۷۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰  
 ۸۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰  
 ۹۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰  
 ۱۰۔ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰ صبح برف - ۱۰۰

[illegible]

# المكتبة الأكاديمية

**ACADEMIC BOOKSHOP**

١٢١ اش التحرير/ الدقي - تليفون : ٧٠٩٨٩٠ - تليكس : ٩٤١٢٤

- \* أحدث المراجع و الكتب الأجنبية في جميع التخصصات
- \* نظام دورى لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- \* أحدث كتب العمارة والفنون
- \* قسم خاص للمدرسات و المجالات العلمية المتخصصة
- \* أضخم عرض لكتب الأطفال و اللعب التعليمية

معرضي في راعم ووعمال الفنانين التشكيليين المصريين



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكتباتها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بوليوت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عراقي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتنديات

اداب الأحمر باحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع للداخل



• مركز شريف القاهرة

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز المعجالة : القاهرة :

٤ شارع كامل صدق (المعجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية

٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

مركز تحقيق كتابية برسم سدي

الوجه البحري

• محطة الكبرى ميدان الخطه

• طحا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دهبور شارع عبد السلام الشاذلي

• المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٢٧١٩

الوجه القبلي

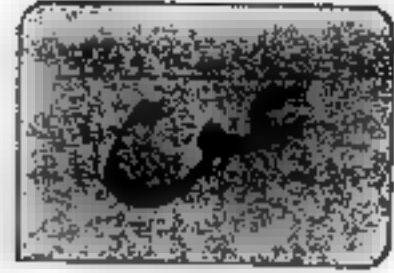
الحيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

اسبوط - شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

الميا - شارع ابن خصب ت ٤٤٥٤

أسوان السوق السياحي ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجي بيروت شارع سوريا - بناية حمدي وصاحفة ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢



# مسرح الحياة اليومية

«مسرح الحياة اليومية» Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الطاهرى ويرجعنا إلى آخر معجم فرسى عن المصطلحات الخاصة بالمسرح ، وحدث مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحى الجديد .

يعرف باتريس باليس «مسرح الحياة اليومية» بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومى، وإلى تصويره . لقد استبعد كل ما هو يومى دائماً من المسرح بحجة تفاهته وخلوه من المعنى وإيماله إلى الخصوصية ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية . من بينها Kitchen Sink drama الذى برز فى الخمسينيات فى إنجلترا ، ويمثله ويسكر والمدرسة الطليعية الجديدة . ويمثلها كروتر Kroetz . والمسرحيات التى كتبها وأخرجها كل من فنرل Wenzel ، ودويتش Deutsch ، ولانال Lammelle . ولينايفر Vinaver تحاول هذه الحركة أن تعيد اللوحات التاريخية إلى صورتها الواقعية الانتقادية (ب . برغت) ، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من المطلق المسرحى عند العيشيين الذين سجدوا أنفسهم فى ميتافيزيقا العدم . وقبل ظهور هذا التيار ، ظل كل ما هو يومى منزوياً فى حدود الزعرير والزينة ، هكذا كان حال الشعب - مثلاً - فى ألمانيا الكلاسيكية والدراما التاريخية فى القرن التاسع عشر ، أى فى الحياة اليومية كانت حراً من عجلة أعلى لعملية المطلق المسرحى (كانت ، مثلاً ، خلفية للمكان الذى يتحرك فيه البطل) ومن حيث المبدأ ، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعنى شيئاً بالنسبة للتطور التاريخى حتى ب . برغت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجى شامل ، باعتبارها شيئاً يهتاج حياة طبقه القوم (الأم شجاعة) .

سامية أسعد

الأيديولوجيا المسطرة (أفوال ، أثرية ، حكم ، أنه نية لحيث يوحى بها أجهزة الإعلام ، حديث عن حرية الفرد فى التعبير . ج ) ولا يهم المسرح إلا الملحطات الضمت وما لا يقل والمتكلمون محرومون من أية مدبرة ، إسم مجرد تروس فى الآلة الأيديولوجية بقى تصور العلاقات الاجتماعية وهذا المفهوم الخاص بالإنسان يظل أسيريه تسرق منه حتى كلامه . قد يكون مجرد تكرار مفهوم المدرسة الطليعية . نولا أنه تخص المسرحية Théâtralité بوصف جديد

فالمسرحية ترى دائماً فى هذا المسرح ، بدلاً من أن تختفى وراء تصوير الواقع . وهى بمثابة نعمة خاتمة مستمرة ، لا يكتمها أى انعكاس للواقع . ووراء تكلم الأحداث ، يجب أن يحل محل تنظيم الواقع ، يجب أن يحل محل السحرية الكامنة وراء «ما هو طليعى» . وعالم ما يتخذ من بوجه للمتلين ، أو الإخراج اللاواقعى . هذا الموقف الدنى من الواقع والاتصال الدائم بين الواقع المنتج والإنتاج المسرحى للواقع هو «صمد

وتصوير حياة اليومية العادية التى تحياها الصفات المحرومة من الخط . يعنى سمة الثرة بين تاريخ ، أى الملحطات الأساسية فى التطور الأجمعى ، ولتاريخ متوضع - وإن كان ملحقاً متسلطاً على انهى - يدعى يصنع صغار القوم ، أو تلك الذين لا حق لهم فى إبداء ترى ومعنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» يريد أن يبين من جديد وسعد معاً ، وربما معيلاً ، ونحولاً أيديولوجياً معاً ، امداء من بعض الأحداث التى يعيشها يومياً ، والحمل إلى منطقها هذا المسرح مفرط فى واقعية أيضاً ، ومتصل بالمذهب الطليعى فى المسرح والأداء ، وإن اتخذ شكلاً انتقادياً ، فقيه نشاهد أحداثاً غالباً ما تتكرر ، وتقع دائماً عند مستوى الحياة اليومية التى تحياها فى كل لحظة

فى هذا المسرح ، عالم ما يكون احوار مصححاً ، ومقصوداً على بعد الأدلى . وهو يتجاوز على الدوام فكرة المتجاوزين الذين يحكمون تكرار التكشيفات الكلامية واجراءها . تلك التى تفهم إياها

لايديولوجي هذا الشكل المسرحي ، إذ لا ينبغي أن يتلقى المتفرج صور وقته «يرى» إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها

وبعكس الواقعية الانتقادية التي تعتمد على التنازل وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن «مسرح الحياة اليومية» يقف على الموقف الذي يكتب إمكانية تغيير الايديولوجيا واجتماع . إن الشعور بشيء من الاشتمات أمام صور الواقع والايديولوجيا في وعي البشر يؤدي أحياناً إلى نزعة تحكم بالحدود والقيود على أية ايديولوجيا ، بل على أي نقد ايديولوجي والتحكم في اللغة المسيطرة بصور عندئذ الرؤية الخفية للاغتراب الذي يعبر عنه الكلام . ولكن «يتحكم في اللغة ثانية» . بعد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة ، وينفذ المؤلف صراحة اغتراب الشخصيات . ويضرب طابعاً ذاتياً على إشكالياتهم (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دوپنيس «غروب البطل قبل الباقي»)

ويمثل هذا نقد المسرحي المحدد عدد من النكبات والمخرجين . يحزن من بينهم الكاتب ميشيل فيلير . لاعتقد أنه حصل من يمثل هذه تقدير

و«فناشير» في عام ١٩٦٧ . وقد سكتة رابن (١٩٥٠) . (١٩٥١) - كان عنوان لأول «توه» أو «حياة اليومية» - كانت إحدى حائزة وأخرج روجيه بلانشون R. Planchon أو مسرحية - «كوبون» - في بيون في عام ١٩٥٦ . ثم أخرجها ج. م. سير M. Serreau في في . س. في بيون ١٩٥٧ . وشربها ح. م. في عام ١٩٥٦ تحت عنوان «يوم أو الكوربون» في عام ١٩٥٦ . كتب فيلير نص خاص بكورس مسرحية سوفوكليس «نيبون» . ومسرحية ثانية - «مخطبات» - مرتبطة بالواقع المباشر . كتب في حريف ١٩٥٧ انطلاقاً من المخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس «أوديب في كورون» . وشربها مجلة «المسرح الشعبي» Théâtre Populaire في مارس ١٩٥٨ . وأخرجت لأول مرة على مسرح (في بيون) في عام ١٩٨٠ . ثم أخرج جورج ويلسون على مسرح ترومي «T. V. P.» بعد الإسكان . للأخوة عن مسرحية توماس ديكيير Th. Dekker في مارس ١٩٥٩ . ماء على طيب جان فيلار J. Vilar . وإيضاحاً أوتيل . مسرحية ثانية . تشمل على عشرين شخصية . وينتظ عرصه خمس ساعات في حالة الالتزام بالنص الأصلي . فيها الكاتب في مارس ١٩٥٩ . لكنها لم تعرض في فرنسا . لا بعد ذلك ثمانية عشر عاماً . عندما أخرجها أنطوان فيلير A. Vitez في «ستر بيرور» . وفي الوقت نفسه أخرجت للمسرح في «مارسا» . وحدها قبل للتصوير الأتالي . وشربها في «المسرح الشعبي» في يوليو ١٩٦٠ . ثم شربها جالينا في عام ١٩٦٣ . وبعد فترة طويلة من صمت . كتب فيلير «من فوق السفينة» (١٩٦٩) . وهي مسرحية ثقبه للعبه . فيها أربع وحشون شخصية . وينتظ عرصه ثمان ساعات . وفي عام ١٩٧٣ . قدم بلانشون في فيورس . ثم على مسرح «الأوديون» احتصاراً لها . وشرب المسرحية في عام ١٩٧٢ . أما «طلب انوبله» (١٩٧١) . فأخرجت للمسرح في فيورس في عام ١٩٧٢ . ثم عرّضت في مارس في العام الذي . وهي مسرحية حقيقة لا يتجاوز عدد شخصياتها الأربعة . وقد

أخرجت هذه المسرحية في خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات ، أخرجها أندريه شتاين في جيب ، ثم لوزان ، في عام ١٩٧٣ . وك فيورس في كال ، في عام ١٩٧٥ . وب . روجرز في بروكسل . في عام ١٩٧٦ . وشربها في عام ١٩٧٣ . أما «مسرح الحجرة» . فيصم مسرحيتين - «مشتق ذهب ولم يتكلم» (شخصيات) ، و «يتناشى» أخرى ( ثلاث شخصيات ) - أخرجها ج . لاسال على مسرح TEP في فبراير ١٩٧٨ . وشربها في نفس السنة . وأخرج آل فرانكون «الأعمال والأبام» (١٩٧٧) في مهرجان آبيون في عام ١٩٧٩ . وأخرج مسرحية كتبها فيلير حتى الآن هي «الشمس والتجارة» (١٩٧٩) التي أخرجها ج . لاسال في عام ١٩٨٠ .

وينتظ الحديث عن «مسرح الحياة اليومية» استعراض بعض النصوص الطرية التي تعدد مفاهيمه ومناهج . وتكتب هذه النصوص قيمة مصاعمة إذا كان كاتبها مؤلفاً مسرحياً يتنى إلى هذا التيار . وقد احتلنا في هذا الصدد بعض رئيسيين لميشل فيلير : أوما بحث قدمه لندوة ديجون عن «الكتابة في الحاضر» . في ٢٥ مارس ١٩٧٨ .

في هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن نظيره عنه أمر غير ممكن . وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية لهذا العمل . ويقول : «إلى علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، «حياة اليومية» . علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ، علاقة هي محور نشاطي في الكتابة . واعتقد أنني كنت أدهش وأما طمس عندما يسمح لي بأسط الأشياء . كان «دفع باباً» أو «أعدو» أو «أزف من أمدو» . كنت أدهش وأصعب لهذه الحقوق التي تمنح لي ، وأحس دائماً أن أؤخذ مني . وأن يدفع لي إلى اللاوجود . هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤزراً للعبه . بقف عند حافة المسوح ، شيئاً عرضياً لي . أنتفضه على أية حال» .

ويوضح فيلير أن نشاطه بوصفه كاتباً كان «محاولة لدخول هذا المكان . محال الحياة اليومية» التي لم «تغط» له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السبيل إلى الدخول إليها واتصافها ، فهو يقول : «بالسة إلى بوصف كاتبا . لا يوجد شيء قبل الكتابة» . والكتابة هي محاولة لإعطاء شيء من الخاصك للعالم ، ولي أنا في داخلي ، إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شيء لا شكل له ، شيء غير مبرر ، أي شيء . وما دام قد انغم إلى الكتابة . لا الموسيقى أو الرسم . فهو ينطلق من الكلمات . أي كلمات . بل الكلمات العادية للعبه . ولا يمكن أن يبدأ . كما يقول . إلا من الأشياء العادية غير المنتظمة . وهو في هذا الصدد ، يقترق رقاً به بوصفه كاتبا . وبين الرسام والوسيفر . وهو يرى أنه بوصفه كاتبا مسرحياً مصفة خاصة ، يحصص لمخططات وأحداث سماً . «أصطدم بطنان قهرية خاصة بالقصة (على المسرحية أن تروي قصة) . والشخصيات (على المثال أن يظم عنه داخلها) . وكذا أشياء أود أن أخلص منها في غزاة نفسي» . كما أنه يوضح كيف اقتضت كتابته تدبرها على الكتابة للمسرحية «تركب كل أنواع الكتابة» . تدريج . إلا الكتابة المسرحية . لأنها ملائكة . وعلى الأمل . لا تتطلب في البداية شيئاً مشكلاً . ويمكن أن تكون ، في البداية ، مجرد حوار عادي يلقى به في غير نظام . ولا يخص فلاستمراريته . وحدها ينطلق من هنا .

بدأ بكلمة **abrupt** (= وعز) ، وقال إن البداية لا بد أن تكون مباحة ، ولا يمكن أن تنص عرساً يقدم الأحداث ، لأن «ميلاد المسرحية أشبه بانفجار ذرى صغير تنطلق الكلمات في كل الاتجاهات تقريباً لا يوجد أي معنى في بداية المسرحية بالمئات» .

والمرحبة شيء غير يدي ، إنها «الواقع قبل تشكيله» والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير ، نحو الوصول إلى الواقع ، لا بد أن تؤدى العملية الانعجارية إلى تصدع القشرة التي تحيط بنا ونشققها ، ونحن لا نكف عن إضافة صفة ثم أخرى إلى هذه القشرة ، لكي نحس أنفسنا من الواقع ، هل معنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» عدوان ؟ ويرد فينا في الإجاب «إنه عدوان على كل ما يحجبنا ، وفي الوقت نفسه جهرنا ونحفنا ، إنه عدوان على النظام» .

وإد بتقل إلى كلمة **attente** (= انتظار) ، بوضع الفرق بين «مسرح الحياة اليومية» والمسرح التقليدي الذي يعتمد إلى حد كبير عن عنصر التشويق : «الجمهور في حالة انتظار ، منذ اللحظة التي يجلس فيها في المسرح ، فهو ينتظر حل العقدة ، أو اللغز ، أو الصراع ، ينتظر ظهور الرد ، ينتظر اللحظة التي تتصاعد لتبلغ الذروة في النهاية ، والحديد في هذا المسرح هو أن ما هو يومي لا يتصاعد أبداً نحو أي ذروة يجب أن يفهم هذا المسرح كما يفهم من أسر مرتبط بالزمان ، كالموسيقى ، نحن لا نتوقع انتهاء المقطوعة ، بل نستمتع بها طوال الوقت ، لا بد أن يسي المسرح ما تعلمه في هذا الصدد ، لا بد أن يتناول المصريح في مسرحنا نحن عن طلب التشويق» .

وبانتقاله إلى حرف (b) ، يبدأ بكلمة **banalité** ، ومعناها التافهة أو الابتدالية ويرفها بأنها «ما يتكرر إلى ما لا نهاية ، ما يشترط إلى حد أننا لا نلاحظه ، وإذا لاحظناه ، استولى علينا لاشمئزاز» إن المسرح المفروض في الحياة اليومية هو القدرة على الشعور على أكبر قدر من الأهمية في أقل الأشياء ، إثارة للاهتمام ، القدرة على نقل الشيء العادي ، أي شيء ، إلى قمة الأهمية ، ألا يوجد هنا شكل المدم الذي يلائم الأشكال التي يتخذها القهر اليوم ؟

وبوصوله إلى كلمة **Clemence** (= الرحمة) ، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته ، في هذه المسرحيات ، تكشف الشخصيات عن قائلها ، لكن الكاتب لا يدينها ، في حين كان من المتوقع أن يدين عليها حكماً ، بطريقة أو أخرى ، ويذكر فينا في هذا ما كتبه «روالان بارت» في عام ١٩٥٦ عن مسرحية «الكوريون» ، قال بارت «يقترح هذا العمل عالمياً بلا محاكمة ، يستطيع أن يمتنع فيه بالرفع وكأنه شيء مباشر ، بل هو أن يحتاج إلى ذكر ماضيه» ، وقال أبس ، «تقف الشخصية طواحيه أمام السلطة أو الإعياء أو وراءهم ، إنها كائنة ليس إلا» ، ويعلق فينا على هذا خوله إنه يرى ، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكلمات ، أن «الرحمة» هي موقع علاقته بالشخصيات ، وعلاقة الشخصيات بالعالم ، ويدرك أن ، مشير والجمهور ، يستمررون في مقاومة موقفه هذا ، لأنه ما هو مستكين بأحد الموضوعين اللذين يمكن اتحادهما «الشخصية» «الوجود مع» ، والنظر إليها من أعلى ، وربما كان مسرح الحياة اليومية هو مسرح يدي

يشمل «المسرح كله» ، ويحدد كله ، ويشمل عملية الإبداع كلها ، في لتوصل إلى تشكيل شيء ما ، ويكونه ، شيء ينتهي إلى الموضوعات وشخصيات ، واقصة ، والتماسك ، شيء كامل هو المسرحية» .

وعندئذ ، سنل عمل الكاتب ، ويحدد الذي يقوم به ، في إعداد صلة بين هذه العناصر عبر «ميرة» أصلاً ، ولا يتم ذلك بعمل إداى ، أو حتى حد ، يقوم به المؤلف ، بل بالندفاع الكثرة دسها ، لأن الكثرة لا تمكن أن تظل حبيط ميماً ، ويكنه ، كي يجارسه فينا في «دس» ، في مجال التجميع ، ونلصق ، والموتج ، وسج ، بهذه العملة ، ويبدأ من مجهود الخلق من أنه أهمية معنى الكلمة ، أضخم عالم المعنوى شيء ، أي أن الحياة اليومية شيء يتكون» .

ويقول الكاتب عن الروابط سالفة الذكر إنها مادية الصانع ، أي أنها تتم على مستوى مادة الكلام ، أثر الإيقاع ، واحتكاك الأصوات ، وإطلاق المعنى من جملة إلى أخرى ، وصدام يتج عنه تفريغ شحنات من السخرية

وعندما سئل عن الواقعية قل ، أعرف على أية حال أنها شيء لم أعرفه ، و«يد» ، ويرى أنها إليه ككاتب المسرحية ، لأنه ليس من مستبعد أن تلتصق ككاتب هذه التصقة ونيفاً بواقع الحديث البشري في الحياة اليومية ، بدأ نصاً في هذا الحديث ، حديثاً ، بانتهاء ، و«يد» ، أنه متقطع ، أولاً وقبل كل شيء ، ومكون من أجزاء يقاوم بعضها البعض ، الآخر ، وتتقارب ، وتتجمع ، وتتحللها عسيات نعيم لا علاقة لها ، لا قسلاً ، بل هذه المتكلمين الواجبة ، لكنها تقيم التواصل مع حركات من معنى ، رى كسناً حذ واقب ، لا عن يمين ، بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه ، لا يستطيع أن يصح بردياً بواقعية ، فهي ما يمكن أن يصح إليه ، نجيباً وضع كتابتنا في خدمة أي شيء سابق عليه ... وإذا طلت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها ، مادة لا يكل لكاتب عن السعي إليها ؟

وعن العلاقة بين المأساة والحياة اليومية ، يقول فينا في «لا يوجد موقف مأساوي في حد ذاته ، لأن أساس المأساة هو موافقة الطبيعة الاجتماعية عن مصم للأشياء سابق لها ، وماثير المأساة ، حدث مبالغ فيه ، بعد لطرف هذا مصم معنى هذا أن «مأساة أصبحت اليوم خارج عداد» ، لكني أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى توتر قريب من التوتر المأساوي ، إذ توجد حتى الآن حيوط ترمظنا بالمأساة التي كانت فيها المأساة ممكنة» .

والنص الثاني الذي يساعد على فهم «مسرح الحياة اليومية» هو بحث آخر قدمه م فينا في «الندوة التي عقدت في فلورنسا في إبريل ١٩٨٠» ، وكان موضوعها «المسرح والحياة اليومية» ، أمس واليوم» ، بدأ الكاتب بحثه - وهو أنه «الكثرة» عن الحياة اليومية - ، بقوله إنه يرفض مبدأ شطه بوصفه كتاب ، يرفض أي تفكير عام في العالم ، أو مسرح ، أو لكثرة ، ولكن يخرج من هذا الموقف المخرج ، ومادام عليه أن يقدم بحثاً ، أي أن يضع قائمة بالكلمات التي تدفع إلى الموضوع الذي يدرس فيه ، ورتب هذه الكلمات حسب الحروف الأبجدية - الفرنسية ص - ، لكنه وقف في منتصف الطريق ، نظراً للوقت المحدود الذي خصص له

يقترح التحاماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأسباب ، والقوى المكونة منها .

هذا ويعمل فيناهير من السحرية دعامة من دعائم مسرحه . ولا يعني هذا أن المسرح الذي يسمى إليه مسرح هجالي ، فهو مسرح بامعنى المحام على طول الخط . وهو لا يسحر البتة من الشخصيات ، مع أن السحرية هي المادة التي يتكون منها هذا المسرح . واحدوا السحرية ، وسنرون أنه لم يبق شيء . أين هي إذن ؟ إنها في تنام الأحداث الصغيرة التي يتكون منها النص تناماً متصلاً لا يتقطع . وما هذه الأحداث ؟ إنها الثغرات ، والوقفات في الحوار ، والظهور المفاجيء ، والإيقاع والقافية ، والانتقال المفاجيء في مستويات المعنى بين ردود الشعر والارتداد من موقف إلى آخر ، والكوارث التي لا تكاد تروى ، والتي تحمل بعلاقات الشخصيات ، والتسلسل الناقص ، وصدام الحمل نقي لالتقي ، وما يوصل بين ما ستطره وما يحدث . وكلها عمليات تفرع ينتج عنها أثر كوميدي . جوهرى . يندر أن يثير الضحك . لكنه يزعزع استقرار الأشياء العادية ، ويضع للفرج دائماً في منطقة تقع على حافة الضحك ، منطقة الانتقال المتغير بين المرح والحزن ، حيث تنتج حركات المعنى . وصنع الأثر الكوميدي لا ينتج عن اختيار إرادي . لأنه مادة لا تفصل عن جوهر الكتابة .

والسحرية أداة المعرفة التي تلجأ إليها عندما تؤول كل الإمكانيات الأخرى ، فهي تلي جسوراً لا تنهار ، هنا وهناك ، في عالمنا الذي يمتلئ في الاستمرارية . والسحرية هي التي تمكننا من إقامة الصلات والروابط ، التي تمكن بدورها من التقدم في مجال المعرفة . والكتابة تثير صلات من أجل البحث عن المعرفة .

وكان من الطبيعي أن يتعرض فيناهير لبناء هذا اللون الجديد من المسرحيات . ويتميز هذا البناء بخبر المسرحية من المعنى - في البداية - لكن ، حالما تبدأ الكتابة ، توجد القوة التي تدفع الكاتب إلى المعنى ، وتكوين المواقف ، والتهات ، والشخصيات . ولا تعرف مسرحية من بناء ذاتها ، ابتداء من نواة غير محددة ، تنبت عن لانعجار الذي كان في البداية . وفي النهاية ، تبدو المسرحية ، إذا كانت واضحة ، وكأنها شيء مبني بدقة ، انطلاقاً من خطة مسفة .

وددة الوحدة التي يمكن أن يصوغ منها فيناهير مسرحياته هي الحاضر . حاضره هو . فهو يتساءل : هل يمكن أن نصنع من الحاضر قصة أو رواية ؟ . ويقول : الحاضر هو ما يلتصق بنا . لا نستطيع أن نراه . وكيف نمسك بالحياة المعاصرة . المترامية معنا ؟ لكننا نستطيع أن نكتب الحاضر كيف ؟ تسجيته تدريجاً ، كلما وقع ، في شكل شظايا تحدث مثلاً . وبطريقة التي نمرل بها شيئاً في موحات الكلام لتدفعه . ويبقى بعد ذلك الانتقال من شظايا الحديث إلى المسرحية من المرح إلى المأساة الكامل التكوين . وهي للبهج أقول . فلنظلم بأن هذا ممكن ، ربما اكتملت للمسرحية عتلة ، مع أن مشروعها غير موجود .

والصدفة ، بمعنى الكلمة ، هي التي تتحكم في الحياة اليومية قد يحدث هذا الشيء ولا يحدث شيء آخر . وهذا ، لا يوجد شيء بهائي أو

حتى الطامع . وربما كان ما يحدث بالصدفة هو الذي يعطى هذا للمسرح الجديد قدرة محرومة ، مختلفه عن تلك التي يجدها في المسرح التقليدي . كان هذا الأخير يحرق الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كما يريد فيناهير ، فيحرق الإنسان نتيجة لأمر بدوي . هو أن محال المسكن يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكف عن خلق ذاته بعروق متعددة .

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار الكتابة . لأن للعبير التقليدية لا تنطبق عليه . عبية التهات ، وأمة المواقف . وعشق الشخصيات ، ودببميكية الحدث . مع وعصبية الكتابة تحول الأشياء غير المتغيرة في الحياة اليومية إلى مادة . ثم تتكشف هذه المادة قليلاً أو كثيراً إلى أن تصبح ، في أحسن الحالات ، شيئاً شاعرياً بالغ الكتابة .

وفي حجم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ، يرى أن «مسرح الحياة اليومية» . كما يسميه فيناهير . مسرح يحاطب السمع ، ولا يحاطب البصر . ولابد ، أولاً ، أن يصنع المخرج في موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ، فلم يحدث شيء إذا هو لم يحس السمع . وأياً كان سحر الديكور ، وحركات المشين ، فيصبح كل شيء عامساً . وهذا أمر طبيعي . مادام المخرج لا يستطيع التكهّن بأي شيء . ومادام يحدث لا يحدد شيئاً بعده ، وبشأ لإثارة بالضرورة من الكلمات الخاصة التي تنطق بها الشخصيات ، وما يقع بينها . أما وظيفة الممثل ، فتتمثل على وجه الخصوص في النطق بهذه الكلمات ، مع الإبقاء على معناها اللامحدود . ويتطلب هذا انطلاق قوة حرة تنتشر في الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل في المكان ويوضح فيناهير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص من المخرج صاحب العرض : «أقول إن هذا المسرح يهمل بمجرد أن يحاول أن يجعل منه عرضاً ، بمجرد أن شرع في مخاطبة البصر ، في خط متواز أو مكمل لما تقوله الكلمات . لماذا ؟ لأن الكلمات في هذا المسرح ليست أداة لتوصيل الأفكار والشاعر ، ليست وسيلة لتطوير الأحداث . أما العرض . فيتمثل في إمكانية الإجابة عن هذا السؤال . هل تصل الكلمات إلى المخرج ؟ إنها إن وصلت ، حدث شيء حفاً ، وإلا خسر المؤلف المرحان . والإنصات عملية ذهنية وإياب في سرعة مستمرة بين حنية المسرح والصالة . وهذا الذهاب وهذا الإياب شيء يستهت الطاقة ، ويمكن المخرج من إقامة الصلات والروابط

ويسمى رواد هذا المسرح كل الوعي الحقة الأساسية التي يصطدم بها ، مادام يستمد عنصر التشويق . وهذه العفة هي الملل ، هي الدببميكية أن الملل والرتابة يشكلان جزءاً من مكونات الحياة اليومية . وعالياً ما تكون هذه الحياة متكررة مسطحة . ومعنى هذا أن المسرح الجديد عرصة للصف الجوهري . وكلما كانت عملية الإخراج كاملة ، كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث المسرحية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا شكل لها . ولا فرق بين ولا سبب لها ولا أثر . وتمثل عملية الكتابة لا في تنظيمها . بل في تركيبها على ما هي عليه في مادتها الخام .

ولا ينتج هذا المسرح يقياً ، محض لا يقول عندما يشهد هذه المسرحيات : «هذا حقيقي» . وهو لا ينتج أيضاً معرفة ، فحن



فيما لا يهدف شيئاً مبدعاً - ولا يُجرى اختباراً - وهذا مستويات موجودة سلفاً ، بل كل شيء في نظره مثل مادة قابلة للاستخدام بعد ذلك يحاول أن ينظم - ويجري عملية مونتاج لنصوص - وخمس - والكلمات ، تحت نصيب مرثيه ومقروءة - وذلك بفصل العلاقات التي ينسجها بين وحلال عملية التلوين هذه - لأب هو - حد انسيب في الخروج من القوصي - والتؤدة على نصه وعلى الانداس - وثمة ما يصح شخصي للعناية - وهي مصحكة أحياناً - وساحرة دائماً - لكنه قد يفصل - فحتر في الوقت نصه أحداثاً جديدة - غير متوقعة - تمكنه من تكرار مدته (أي قصة

وفي الوقت الذي كان يكون فيه فيلما «الكراصات» - كان يكتب مسرحته - ويستمد مادتها من الأحداث الراهنة - وبعد انتظام الأحداث - وانتحسبات - والكلمات - في «الكراصات» بطريقة مختلفة عن الواقع - نتيجة للتجميع ، والقص ، والنسق - استمدت منها المسرحية مادتها ويقول هـ جـ ، جـ : «ساراك» في هذا الصدد «تكن أهمية هذه الكراصات في كونها الأثر المادي لموقف عميق - حميم - دال ، يتخذ المؤلف موقف قائم على حركتين عكسيتين يعينها نفس القوة أولاً - بتسليح مادة غريبة ، ويجعلها تعبر ، ثم ثانياً - يربط كل هذا ، ويركه ، ويحطه» (١٧)

والحديث عن «مسرح الحياة اليومية» يفودنا حتماً إلى طرح هذا السؤال : ما الموضوعات التي يمكن أن يختارها الكاتب المسرحي من هذه المائة الوفيرة الغزيرة التي تنطرق إلى كل المجالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأهمها ؟ وبالرجوع إلى مسرح فيلما ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسي هو العمل ، وما يرتبط به من تيات أخرى ، كالبطالة ، والمناصة ، والمؤسسات التجارية والصناعية - ولا شك أن للعمل هو النتيجة «اليومية» بمعنى الكلمة

كان فيلما من مدرس ، لكنه أصبح فيما بعد مديراً تجارياً في إحدى الشركات للصناعة. كان إذن يعيش في داخل نظام الإنتاج الاقتصادي ذاته ، ويحتل مكاناً وسطاً بين المديرات العليا والعاملين ، ولذلك فإنه عندما تحدث في مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية - ومكائنها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبيرها وناس عزمهم حق المعرفة

وتزوي «الحجاب» قصة تغيير وزارى مصدره الحرب بين الحلفاء والشركات التي تنتج كل ما يلزم للعناية بالشعر ، وتنتهى هذه الحرب الداخلية باتفاق يحقد بين الطرفين - وتدور أحداث «من فوق السمينة» - التي حولها «ر» - بلانشون - إلى كوميديا موسيقية عن طريقه الأمريكية - على مستويات ثلاثة : أحدها مستوى المؤسسة والعمل ، وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، في السوق الفرنسية ، إحداهما شركة أمريكية كبرى تحاول أن تغزو أسواق جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة متوسطة تسعى إلى الاحتفاظ باحتكارها لهذه المنتجات - وفي مرحلة أولى ، يبدو أن الشركة الأمريكية هي التي نظمت في مصر ، وفي مرحلة ثانية تصبح العملة للشركة الفرنسية ، تسعة تعبر جذري في مديريها وأعمالها ، وفي مرحلة ثالثة ،

لا تقول عندما شاهد هذه المسرحيات وهكذا الحال - وإنما نتج رصوحاً - و - بالأحرى - لحظات من الوضوح يربط في الزمان وأحداث المسرح الحياة اليومية ، تنتج عن الاحتكاك والانزلاق - مداً من حياة يومية محال بالأحدود ومن النادر أن يحدث فيه صدمات كبرى وصحة الحدود والاحتكاك هو وسيلة الاتصال المتغيرة التي يلجأ إليها - ولتعبير لا يسمي - ولا شيء - بل يندك بعد وقوعه - «إذ أدت الكتابة مسرحية أن تستشر هذا العمل - عمدت إلى لاحقك - ودحبت لمحوها - وسارت بعد تعرجات العلاقات - وبعدت إلى الشقوق الضيقة في القصة العائبة ظاهرياً

وبقول فيلما - في حتام عنه الذي بعد بلاشك أفضل النصوص التي تلقى الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح - وإن ما تحت منه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات - حياة يومية وندت نواً - لا يعرفها ، وكل شيء فيها ممكن ، حياة يومية متعددة ، لا مركزها - ولم تحصح بعد للمطالب الاجتماعية ، والنسبة ، والإيديولوجية -

كتب فيلما «مذكرات» (١٩٧٩) - لم تشر بعد - عن مسرحيته «الحجاب» - وأطلق عليها اسم «كراصات اللصق» - وشرح فيها الطريقة التي تكونت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً - ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات يوضح ، لا الطريقة التي يعمل بها فيلما - فحسب - بل نصاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التي استخدم بها مادة الحياة اليومية في صياغة العمل المسرحي

وتتكون هذه «الكراصات» من مائتين وخمسين ورقة مطبوعة بالمقالات ، والقصص ، والمناشبات ، والصور المفصولة من الخرائط ، وجميعها يرجع إلى الفترة التي تبدأ بنهاية عام ١٩٥٦ وتنتهى في عام ١٩٥٨ - مع تذكير على يوليو - ديسمبر ١٩٥٨. كان المؤلف يقسم يومه إلى جزئين في فترة ما بعد الظهر والمساء - بتصفح كمية من الخرائط ، وبعض المقالات والصور ، وجميعها في «الكراصات» - وفي فترة الصباح يكتب - وتضم هذه «الكراصات» أشياء متباينة للعبة : المارك غند المتدرب في الخرائط ، الأنثولوجيا الأسبوعية ، صواريخ حلب الأطلنطي ، أول صواريخ سوفيتية ، موت كريستان فيور ، جرائم الحب ، حملة لحلاقيين ضد الشر الطويل ، ومحرم هذه الفترة : جي موليه ، مارجريت وتاوسند - حين مانسفيلد - روسيلبي وأنجريد بوجيان - شارلي شابلن ، دوقة ويسبور ، ألبير كامي ، الخ... ويقول الكاتب إنه وجد في تصفح هذه الوثائق متعة كبرى ، فقد عثر على ما يعرفه ، وتذكر ما سمعه - وكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شيء لأنه في «مسفل» هذه الانعطافات - ولما ذه إلى استحضار الكاتب في عمليات «النصوص» هذه هي لمادة الإيديولوجية التي كانت الصحف تقدمها لقراءها آنذاك - ويحدث في هذه «الكراصات» أثر التفرغ والعصب اللذين أحس بهما فيلما عندما قرأ هذه الصحف - وهذه الوثائق تثير الدهشة لعدم تجانسها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة بعناية : قصصات جرائم متباينة في الحجم ، أحياناً كلمة - أو جزء من عيون - أو مقال كامل ، وصور عدة عن موضوع واحد - ذلك لأن

تحت شركتان إن اندماج "طلب الوظيفة" مسرحية حقيقة تحدث صدام عن شركة مصنع الفلاس المدخنة بمرجان. أدمت في شركة أمريكية كبرى. ومن ثم وجد واحد من مديري المبيعات فيها معه عاصلاً. وصل على هذه حار ثلاثة أشهر. ثم حاول أن يبحث عن عمل في شركة مساحه. حيث جمع لأسعوا بهت بحث نصف من نفوس. والأسئلة العادية في صهره قاسية في راحتها وفي إحدى مسرحيتين بشي يكون مهي "مسرح محردة". لا يرون الكاتب شبه بل تحدث عن علاقته بـ "مصطفى ونب" وفي النهاية. يستعني أصحاب عمل عن أد تحت لإدراج كومبيوتر في المؤسسة. أم صور مسرحية "الأعمال والأيام" بيد تم فيه الكتابة على أهمية تيم تعمل في مسرح فيافيرون. ويذكر أحداث هذه المسرحية في قسم (بعد ليح) في إحدى شركات التي سبع مطاوع التي. وتتمثل المشكلة. من الناحية الخارجية. في عادة سوء مصبح التي سترتب عليه إلغاء قسم بعد اليح. والنتيجة أن الشخص الذي يقود بحصيات الإصلاح ومضى وهب حياته لشركة. أصبح عاصلاً هو وزوجته. وفي "الشمس وتجارده" تموت أميرة شبيحة لأصده سمر صان. أحمد وتعرضها شمس. وقبل أن تموت. جرى التفسير بكون معها حادثت تسببها قربا كهي ورها. وموتها بعد بفلاس لشركة التي نتج لسحصرات الخاصة بكل ما يتعلق بتداعل الحسد والشمس. ولكن النماذج يشقرون شركة في تواصل بشعبها. ولكن لإنتاج أشياء أخرى. وفي النهاية يرورهم واحد من أصحاب الأمور الأمريكيين. إلح

ينصح من كل هذا أن هيافير حاول أن يفرب عاذ الأحاسيس والعلاقات الفردية من عالم العمل والشاهد الخارجى الذى يشرك به الفرد في جمعية الإنتاجية ومن ثم لا يوجد مجال للتعبئة النفسية التعبدية. لأن الداسة هنا تنتج عن الطموح. أى أن العمل. والإحديق في العمل. والروايد الناجمة عن تداعل مجال العمل والنحال. هي الأشياء التي تحتل المقام الأول. بدلاً من الحب والعواطف لأخرى

ولكن لا بطل كلامنا بطرياً. نتحدث عن "طلب الوظيفة" (١٩٧٣) التي عُرضت في أكثر من بلد. وترجمت إلى أكثر من لغة. ويكون هذه مسرحية من ثلاثين قطعة. وقد يبدو. لأول وهلة. أن هذا التقسيم معنى معناه. كما كان الحال في المسرحيات الكلاسيكية. حيث تُقسم المسرحيات في العادة إلى مشهد. نتيجة خروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر. أو كما جرت العادة في المسرح التقليدى. حيث يدل تعبير المشهد دائماً عن تصور الحدث بطريقة أو أخرى. وبك. هنا. عدد أربع شخصيات. تظل على حدة المسرح طوال الوقت. إذن. التقسيم هنا لا يخضع لمطالبات بعيا. وبكاد يكون تخالياً من المعنى. خصوصاً أن كل قطعة تحتل صفحتين أو ثلاثاً من النص. أى أن هذه القطع متساوية تقريباً. ولاتقابل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية ومناقها

وشخصيات المسرحية أربع. والأس. المدير اعترض باختيار الكواد. في إحدى الشركات السياحية. وهاج. وبلاحظ عدم وجود أنه إشارة إلى حوته في قائمة شخصيات. وربما كان هذا معادلاً يمرر لظنه. ونوير وزوجته وبناتى "أنته". وهذا لعدد قليل جد. إذا فإياه بعدد شخصيات "الكوروس" أو "الخفاف". أما القصة مسقة للعدى. إذ تدور حول عطفين الاستحواط المنظمه اندفق. وبكاد يكون آلة خيمية. الذى يجمع نه هج. وموجهة هذ الأخير لاسه دت الميرل انسانية. وزوجته نى لا تتحمل وضع. وحها حديد وعقد. بالتحياه لأمة التي كانت نجاها. وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكاتبه مسرحية تجريبية. تسم بسادة ولاسكار

وعن ارعه من أن مادة "طلب الوظيفة" هي الحياة اليومية معروضة في الواقع. عدا أن أحداثها لا تقع في مكان معين. وإن كن نعرض. مجرد امراض. أنها تدور في مكاتب. مزرع هاج. حيث زروجة والابنة. ومكتب والأس. حيث يسجوب هج. لكن مام شى. في النص يشتمل على هذين المكاتب من قريب أو بعيد. والشخصيات لأربع يوجد في مكان واحد. طوال الوقت. وتندور. لكن هذ محور سير في عدة أحداث. ها دلالات نسبية مسكان. وعلى تقديرنا. منتزع ان بعد نظم عناصر الحوار كى يصبح مفهوم. وفي بين حره من القطعة اسابعة عشرة: (بلاحظ أن النص يدل من أية نقاط أو مواصل. ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات (استهـم)

فاج: وصلنا أمام باب العبادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساء

لوير: دخلتم؟

فاج: لا.

والأس: وبالنسبة للزيارة؟

فاج: أنا لا أشغل نفسي بالسياسة. أنا ضدها

والأس: وبالنسبة للحرية الجنسية؟

لوير: لماذا وقفتم مدة طويلة أمام الباب؟

فاج: ليست لدى أفكار مسقة. لكن انظر إلى ابني باتالى. إنها

تطالب بالثورة. تعبت مع أنها لم تتجاوز السادسة عشرة. تعبت

من فعل ما تشاؤه. وعندما أقول فعل فأنا لا أصر أنها تفعل.

فهي مدعوة بما يستجد. وعندما أقول ما تشاؤه فإننى أقصد

أنها لا تشاء شيئاً. فهي تخضع لرغبات بسيطة. لكن هذه

الرغبات البسيطة تنحرف في الحياة الأسرية. لا توجد حياة جماعية

ممكنة لاستطاع معانها. أصبحت زوجتى لا تصدم في شيء

إنها مخجفة ليس إلا. ومن ثم فإنها تجهدنى. ويجهد كل منا

الآخر. أعتقد أنا أن عذاب الساعة مستورد إلى الورا

لا يوجد ستة وثلاثون ألف شيء جديد في العالم لا بد إذن

من العودة إلى الوراها ها الثورة معناها أنها تدور تدور. وأن

كل شيء يعود إلى ما كان عليه

باتالى: كان شيئاً أشبه بالموسيقى

لوير: وعذتم أفراجكم؟

كهد بالصوره حتى بعد من سجده يتوصل به شئ في اصرح  
 البعث وحده بالاحصه - ذكر عدد الاحداث لا حقيق بمسجل  
 اثره في المرفق - حتى انه لا ينفق ومطلق بغيره ولا يعبد سبي  
 الاسرار والاشياء على صبيح من يدكر بتأليف في  
 الأساس في امر كماله عدو - لا بد من مكره في -  
 المخرج بقضه - حتى تكمل حوى من وجوه وود من سببه من  
 الإيجابية والاسم بحدود روح - لا تفسد روح على فعل غير وسبب  
 علما دهر من يدرك على لانه عسلة جهاهل - فقد حسب من  
 ربحي فائده عرصه - وغيره في حد غير وصيه جديده بدلا من سبب في  
 فقهها والانه يتحدث على سعديته حسبه ، وعلى عسبه سكره  
 التبع حلاف على حد ملائمه

هكذا حسم الامكن وتبدل شخصيات في رمة مختلفة .  
وتحدث ولا حول كل هذا من برعية نكهة واقعية مختلفة تدور عن  
« شرح حيلة التقدمة » كل فرد واحد معرب . كما هو حال ذلك  
وحيث في كل مكان . بارعة من كثرة شخصيات في حيلة به

ولا، حدث، شيء في مسرحة، بهم، لا، هذا، المستحوب  
القدس، لكن، هل، بعد، عدد، حدث، كل، شيء، قد، حدث، و، مستحبات  
حتر، حدث، عنه، و، ينبغي، مسرحة، من، حيث، به، ث

واحدیت فی طلب الرضیة - حدیث عن امیر عذیة معاه  
 ارجوة انی تردکی مروی - وجه و تنصیف حدیثه مثلاً و سیر النعمه فی  
 ذل الاعداء - اربعه جی یکم - س و حیثہ العادہ - تالیف  
 من مکتبہ - ویر د حور و عروسی حیدر - و درخ شمع بر لاله  
 و الوند - مع

ويوضح من هذا - طلب الوظيفة - ومن منه عرف  
حده عند كتاب المصحح جزء ثيومية . . . هؤلاء كتاب يسون  
مصحفهم من عدد حتى يستعدوا مسرعات تاريخية  
والصحيحة . كـ - مسرعة لا تسمى في المصحح الأساسي بل في  
بني - مسكوك - مسرعة - ومصحح - مسرعة - مسرعة  
هذا يعني في - مسرعة - مسرعة ثيومية وهي ثمن - كيف يكثر  
لعدد - مسرعة - مسرعة - مسرعة في قرية كوريه بعد بناء  
حرف التحرير - مسرعة - مسرعة مسرعة مسرعة  
مسرعة في شركة مسرعة - مسرعة - ولا يعني هذا - مسرعة  
ومسكوك - مسرعة - مسرعة - مسرعة - مسرعة على نفس  
ذلك - مسرعة - مسرعة - مسرعة - مسرعة - مسرعة

وہاں شد مفہود ہو جس جمل قبضہ پہنچنے کی وجہ سے  
 مسیح حجروں میں مسیح مقرر کیا جس سے وہ  
 تھے انوکھ کی بناء ۱۹۷۷ء میں مسیح حجروں کے رہنے والے۔ موسیقی  
 حجروں وہی مسیح کے لئے لکھا گیا ہے۔ مسیح حجروں  
 لکھوات اور یہ کتابیں ہیں اور یہ ہیں  
 مسیح لکھوات ہے، لکھوات میں مسیح، علی حدیث میں  
 وہی مسیح ہے جس سے وہی تھا، روایت لکھوات میں مسیح  
 لکھوات میں مسیح کی مسیح کی کتاب مسیح کی ہے۔

والاس مع أى من هذين الشيئين تتحد ذاتيا عن طيب خاطر. الفراغ  
"م اللام"

فاح الساق  
والأمر الرأس أم القصب  
فاح لقلب  
والأمر العهد أم النحلة  
فاح لا لا تو  
لويز أو ليس لي الحق في ذلك أمرف ؟

فاح	لقهد
ولاس	الزهرية أم السجادة <sup>٢</sup>
فاح	لقارة السجادة <sup>٣</sup>
ولاس	القارة السجادة
قي	السجادة

والأسد الحشد أم الصحراء ؟  
 حاج سبق أن شرحتُ لك ذلك  
 لويز أنت الذي غيرت رأيت ؟ أم هي ؟

فاح احشد  
لوير وأنت الذي  
والاس ارتداء الخلايس أم المعري ؟  
فاح المعري

والأس النضاب أم الصادي<sup>٢</sup>  
 فاج الصاب  
 والأس المنمعة أم البياح<sup>٢</sup>  
 فاج البياح

لوير إلى المائدة يا أعزائي - إلى المائدة  
فاح قلت بحولة حتى ميدان سوليس وكان لطيفاً للغاية  
دلى أنت عبقرية يا ماما ، تطهين أحسن بطاطس محمرة في العالم  
فاح ما إذن فكرة أمك الرائعة ؟ أنا في أحسن حال . أنا عائد من  
شركة كوكليت بالموليف

كانت الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً  
فاح  
ممتازون هؤلاء الناس .  
ماتلى  
نمت العملية في هدوء لمدة ربع ساعة وعشرين دقيقة كت  
أتولى الحراسة على غاصية شارع السوق

لَح      عَس  
لَوِيَر      اَهْتَمُوا بِكَ  
فَاح      جَدُّ . اَنَا وَهَؤُلَاءِ النَّاسِ نَتَكَلَّمُ نَفْسَ الْاَثَقَةِ عَنْدهُمْ مَوْضَعُونَ  
آخِرُونَ يَمْكُرُ لَكَ يَقْبَلُوا .

ناتاني حرجت الدورية لكن من الحجاب الآخر  
لوير طعامك يا عزيزتي ناتاني

شعرا، و در هاهم و لاس و طاج من فاحشة و طاج و و حنة و مسته  
من ناحية اخرى لكي لا يتكلم سحلاص هليس يتكلم من لا يارحون  
ابن نصر . في محنة . حيث ذكرت الأحداث . و المتغير عما سمعي  
لا يصري - التي جعل هذا نص واصح و من خطه ان قد ن بة

علاقتهما محسوسة بالنظام والسلطة ، كما في دارنا ، أم في مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الحب ، الحب .

وفي المسرحية الأولى من «مسرح الحجرة» يرى أما وأبها ، «هليل» و«هليل» ، يسكنان معا . كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والآن يقضى وقته في محاولة التحنن من هذا الرباط الذي يربطه بالأم . والمجتمع ، والعالم ، أى أنه يحاول أن يكون مشقاً ، لذا ، وراء يتحد موقف سلبيا هادئا . سمعه يتكلم . لكنه لا يرتبط بالكلمات التي يطق بها . ومن ثم فإنه يذهب إلى السجن دون أن يتكلم . أما هي . الأم . فدائمة الحركة والكلام ، حديثها هو حديث الآباء ، وهو حديث لا يقص إلى شيء يذكر . فما يبدو . وما يبدو بين الأم والابن يوشك أن يرون في كل لحظة ، ومع هذا يمكن أن نقول إنها متحابان متحابان .

وفي المسرحية الثانية من «مسرح الحجرة» نجد أخوين جاورا من الأرمين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ، وهما يعيشان عيشة منظمه . أحدهما موزع بمقدرة الحسابات بعضها ببعض ، والآخر ، الذى يعمل حلاقاً . أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متحابان ، ويمكن أن ينفق الأبرار على هذا الحال ، لكن الحلاق يدخل «أينا» ، صديقته ، في حياتهم المشتركة ، فتتصدع هذه الحياة ، لكنها لا تتحلل بل تتكون . مادامت قد دخلتها التناقضات ، وسادها التوتر



وبعد . فما يزال «مسرح الحياة اليومية» في مرحلة التجربة والاختبار . ما نرغم من أن الكتاب الذى تحدثنا عنه بدأ يكتب في التسيبات . ولم يمر الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقييمه . ولكن يمكن أن نقول إن كل عرض الحاح متاح أمامه . وسقط التيارات المختلفة التي تنازع المسرح العربى اليوم . لأنه يعتمد على عناصر متينة أهمها النص بلا شك . يقدمها بمفهوم جديد مسكر . ومنها كابت الإمكانات فإن البناء الذى يمكن أن تتحرك فيه المسرح يظل محدود . وبعد المحاولات والتجارب العنيفة التي قام بها المخرجون . تشهد اليوم انحصار الإخراج وتقديم النص مرة أخرى

وبإدراك أن «مسرح الحياة اليومية» أن يبق ، عليه أن يتحجب عدوين يتربصان به . هم الواقعية والمثل

• هوافش

(١) Patrice Paris, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1980, P. 316-317.

(٢) J. P. Sorrauc «Vers un Théâtre minimal, le «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سر أن صالح : «أدبوف هذا موضوع في مسرحيته «أدبوف» . حيث يرى كيف دس بعض الأساليب الصغيرة - اللطيفة في التراكيب الدارة مثلا - إلى المسرح العائلي الأول



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

## الفن الإغريقى

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للكاتب شروت عكاشة

يتيح لعشاق الإبداع الفنى والفكرى معايشة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة التي بنت فيها الروح فأبقتها مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

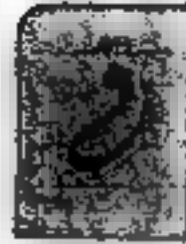
٧٩٠ صفحة ٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

الثن ٢٤ جنيها

مكتبات الهيئة وفروعها  
بالقاهرة والمحافظات

## أدب الحرب

# المسرح المغربي



## المقاومة

### (أ) تبعية المسرح

إن المسرح بالاستقلال الذي عجز المجتمع المغربي بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان تعبوا محددا عما تكنه النفوس من غبطة وإنجاح ، احتضنت التجمعات الشعبية ، والاحتفالات التلقائية التي كانت تزخر بها المنابر والشوارع والساحات الكبرى في عام ١٩٥٦ ، فكانت السيكولوجية الاجتماعية حيلولة . نتاجا للظروف الحياتية للمجتمع المغربي ، وهي لا تم المشاعر وحدها بل الأفكار كذلك . والظفر والظموح إلى ما سيكون عليه المجتمع ومن ثم كانت المسرحيات التي قدمت بعد الاستقلال - مباشرة - متميزة بمصانير واضحة . من بينها الخطابية . والإرشاد والوعظ . دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة في الإخراج أو غيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع الستينيات

عبد الرحمن بن زيدان  
«أبومياسر»

المستوى المعنى ، بمعنى أن الأدب يعيد تشكيل هذا الواقع ومرجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسي للساح ، بل الحلم الثوري ، إن جاز هذا التعبير في الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية «عودة الأبواب» لعبد إبراهيم بوعلو ، لأنها تطرح في عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعرة وعلى بوصفها مقاومين من جهة ، والعامل حميد الهادي رمز الانتهازية من جهة أخرى .

يقول محمد بركة عن موضوع المسرحية إنه «موضوع جوهري وأساسي ، لا نفتأ تذكره عند تحليل مشاكلنا و (تعبنا) ، أفصد موضوع استعادة المستقلين ولأسياريين من كداح ومقاومة أبناء شعب إن البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان حقيق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين ... ، ووجدوا أن المبادئ والأفكار الطمعية التي كانوا نصرتها ، تعيش في قلوبهم ضغط .. ووجدوا أيضا أن . للتعليم .. ومتعالي الأمل يتولون تسيير الأمور ، ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة المشاكل التي يعاني منها الشعب قل به إحصاء ثورتنا ، قل إنه انعدام خطيئة : قل إنها مرحلة ضرورية قبل انصاح معالم الطريق . التسمية لا مهم »<sup>(١)</sup>

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هي مرحلة الأخلاق العنيفة التي احتكت إلى معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، فهناك البورجوازية الوطنية التي عملت لاستثمار في .

- الأراضي .
- الملكيات العرفية
- المؤسسات الاقتصادية
- المؤسسة المسرحية من لوكا وفوازان

فإذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد جمعت الصراع الفضي . بين مرحلة ما بعد الاستقلال بعد مرحلة صراع ديمقراطي بطنج إلى فرص ديمقراطية صحيحة عبر قناة جماهيرية ، تصعب حد للانتهازيين والوصوليين الذين تسلفوا طبقيا بعرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن ومصداقه ، وتغلب المصلحة الخاصة والأنانية على المصلحة العامة

قد ظهرت صفة مستعمدة من كداح أبناء الشعب المغربي فكان لهذا الواقع انعكاسه على المسرح - ليس على المستوى المونترائي بل على



وعندما رجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجري في إحدى بلدان التي استقلت منذ بضع سنوات ، حيث ركب أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع أحرار المكونة لمصون المسرحية وشكلها .  
وذلك يحقق فيها حدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال . والإصرار الدقيق لعلمهم الداخلي ، والظلال السيكولوجية الطبيعية والمعقدة ، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول ، في الحوار بين الحارس وعامل المدينة (محافظ المدينة)

عامل المدينة رافعا رجله فوق المكتب ، نائرا بين يديه صحيفة  
بتر مخرج الباب ويدخل

الحارس : المقاومان .

العامل : من .

الحارس : الأخرج وصاحبه

العامل : للمرة العاشرة أقول لك قل لها إني مشغول .

الحارس : إنها يلحان في الدخول

العامل : (يصيح في وجهه) من يعطى الأوامر هنا ، أنا أم  
هي ؟ اذهب من أمامي ..<sup>(١)</sup>

ومهم من خلال دلالات هذا الحوار ، الانقباض الموجود كحلل  
مجمع ، من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة في شخصية العامل  
فهم يمثل البيروقراطية ، والقسم الآخر الجمهور . الأول يستمر إلى  
شعب شيء من التعصب والتكبر . ويشعر أنه الحكومة . والثاني  
(بويرة وعمل) يرى أن النصفة الشخصية هي كهدف الأول والآخر  
وراء السعي إلى الوظيفة . وليس خدمة المصلحة العامة والمهام كما  
بشخصها والعامل .

لعامل : أي شيء ؟

على : سأختصر لك بسرعة ، لقد اختارتنا جماعة من المقاومين  
نشرح لسيادتك الوصية التي عليها للمقاومين وعائلات  
شهداء ... وبما أنه ..

العامل : (في هدوء مصطنع) هم ... هم .. لقد قرأت رسالتكم في  
الموسوع ... حسنا ... حسنا ... تمصل بالحلوس أننا  
من رجال المقاومة

بويرة : (يلفت إلى على) نعم ياسيدي ..

العامل : لم نعلم بذلك ... إني أعتذر لكما ... أننا نعلم أننا في هذه  
الأيام لانكف عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة لتسائل  
بي أصبحت ملادنا تتخط فيها بعد الاستقلال . ولاسمح  
لأي أحد بأن يقلقنا وبمطل سير أعمالنا

بويرة : وبكت انتظرا للحواب مدة طويلة . حتى تسرب إلنا انك  
في أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلتك

العامل : بل . لقد وصلت في حينها . غير أنها عارلت تحت المدرس  
على : تحت المدرس ؟

بويرة : لا تكن ياسيدي سبعة أشهر للمدرستا ؟

لعامل : أنت لاتدرت مقدار محتاجة الإدارة من الوقت لكي تتخذ  
الإجراءات الضرورية

إن إنكار المصالح النضالي للمقاومين ، وفي تاريخهم المسمى  
بالنضالات من أجل الوطن . قد جعل الإنسان المقاوم أصبح متدهور  
الأحوال . مهضوم الحقوق . مودع من قبل بصفة التي أصبح بيده  
أعداء القرائن . وهذا ما شكل مما حديد عند قدوة . جعله شغل  
الانشغال الكامل لتبحث عن الوسائل التي تعصى بها عن مشكلات  
اللحظة الزاهية . فالتصورية التي يواحبها مثل هذا الإنسان . في حروب  
حياته اليومية كافة . قد استحوذت عن تفكيره استحوذ كاملا لايرتد  
له فراغا للاهتمام بأي شيء آخر يخرج عن نطاق هوى مباشر

على : الرسالة التي أتيت من أجلها

العامل : ولكن لقد سبب الأمر من ذلك

بويرة : لا لا سيدى . بلك لم نحب

العامل : ألم أقل لكما بأنها مازال تحت المدرس ؟

على : ولكن هذه مدة طويلة ياسيدي . وعائلات الشهداء تصبر  
كثيرا

العامل : سأرى بها بعد ..<sup>(٢)</sup>

وهذا التسويف وهذه البطالة وخرب النفسية التي يعانى منها  
المقاومان ستجمع بوصفها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نصاية  
جديدة عند البطالين ، لكي تنتهي إلى محاولة قتل العامل . ول هذا  
يتداخل الحاضر مع الماضي . وأحداث اليوم مع الأمس . حيث يؤدي  
هذا الانحناء إلى كشف الحواجز الخفية في شخصية العامل . ويؤدي  
هذا - كذلك - إلى تعجير التناقض الذي كان مستترا وراء نصية  
المصطنعة للعامل الذي يؤمن بما مصلحة مجموعة سياسية حاكمة ذات  
بقوة اقتصادية . لكن هذه الطيبة تتبحر أمام الموقف الحار . سمومين .  
الذي جعل العامل يعبر سياسته وسلوكه . ويظهر حجب  
اللاإنساني . الحجاب الوحشي في كلامه

العامل : (كما لو كان يتم كلامه) كأربال .

على : ولكننا لسنا بأربال ... إننا بشر . ونطلب شعرك .  
وسأخذها منها كلمنا التي

العامل : أتهددني ؟ أوصلت بكم الوقاحة إلى هذا الحد ؟

على : لسنا وقحين ، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا ، في هذه  
الحالة نحن أكثر من وقحين

العامل : ضلة حياتي لم يمرؤ أي أحد أن يواحبني مثل هذا الكلام  
لاشك أن شيئا ما حدث في هذه الأيام ليحعل للأوباش  
حقوقا

بويرة : ماذا تفكر ؟

على : لا لا بويرة ! الزم بصمت . حرك

العامل : ومادا في استطاعتك أن تصع ؟ لأخرج ؟

بويرة : (لعل) انركبي اركبي على عنقه !

العامل : من هم هؤلاء المقدمون ؟ أنهم ؟ (يصيح ماسر)

للمقاومين الشهداء !

بويرة : يقف . يحاول أن يتجه إلى العامل . وهو يشهر قبضة يده .  
فيعرض على طريقته . ألا تسكت أيها العميل . أيها

المتحيز !

والرياضة ، هي خلق الاستجمام بين هذه المعادلة والتمس المسرحي عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقلية أجنبية ، تربطان بمرسا والعرب الليبرالي أكثر مما تربطان بالمغرب صمم الشروط الاجتماعية الثقافية المحاصرة التي يجيها.

وتشير هنا إلى مسرح أحمد الطيب العليج ، حيث يدور «المصال» في مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا في وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المكتوبة عن غولتير ، على أنه يجب ألا ننظر إلى التقاليد والأعراف بمنزلة عن الظروف التي هي شكل

إن هدف المتصال يجب ألا يجاور التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدي . أما أن نرى جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يدعم إعادة إنتاج العلاقات التي تشكل التقاليد على غرارها . وهذا لا يبي الصراع في البناء الاجتماعي بل يريد تعطينه وتصيبه ، غير أن الفيز بين عدد من درجات الصراع الاجتماعي والوعي بهذا الصراع قد ظهرا بعد الستينيات ، التي تعد مرحلة الإحياطات ، والمحصرات ، والاقتراب من النموذج العربي ، مستبارة عرسته الظروف الحياتية ، وقد انعكس هذا في المسرح المغربي ، متمثلا في مسرح اللامعقول والمسرح الوجودي وبعده البريختي ، وفي أعمال ترجع إلى التاريخ لتجديد البطولة ، والإشادة بالمعارك التي يخاضها الشعب المغربي عبر التاريخ .

### (ب) الانحياز الكامل للتراث ، أو التزعة السلفية :

الشيء الأساسي الذي ميز هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التي تتكئ على الماضي المجيد ، وأخذ المعبرة منه ، وهناك أخرى سعت إلى الانحراف في الواقع ، لتتصير في بؤفقتها ، ولتخرج منه بوعي جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف يرى كيف كان منظور كل فئة إلى الواقع ، وكيف تم تحديد منظور كل واحدة حسب مطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافي من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المدينة البورجوارية في المغرب المعاصر ، فبرزت أمام المسرحيين يروزا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة المغربية والأخرى الغربية ، فكان التاريخ / الرمز محور أعمالهم

### (ج) محور التاريخ الرمز / الاستشهاد :

«إن العلاقة بين التاريخ وفي المسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ، فالحدث التاريخي بطبيعته يقدم للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها في أثناء الصياغة الفنية بشئ من التعديل ، وشئ من التعبير ، وفق منهجه في التعبير ، وورقته في التفكير . وهو في جميع الأحوال يصيب وجهة نظره إلى الواقع التاريخي مما اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ ومعناها من جديد . وأنا سمعت عن ديب الحرب في المسرح المغربي ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التي شهدتها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعرية عن «موقعة وادي المخازن» لحسن

العامل (في غضب شديد) أتسبى ؟ ... أتسبى ؟ ... أنا ... عامل المدينة ، ستري ، سأقتلك للمحاكمة ... ستحاكمان»<sup>(١)</sup> .

والمحاكمة في حد ذاتها كانت فصحا للتحالف العضوي بين الجماهير الذي مثله العامل والقاضي ، الذي هو نفسه النائب العام والمهامي ، فيحولون تجاه القضية من مدلولها الحقيقي ، ومصمومها السياسي الواقعي ، إلى التروير والزيغ ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمقاومين الذين حرروا الأرض ، عندما يتعامل النائب العام مخاطبا بوعزة «وإذا تداوم عن أرض لا تملك بها شيئا ؟»

إن تبادل الأدوار بين القاضي والنائب العام والمهامي ، يدل على أن اللعبة واحدة منها استخفت الأئمة ، لأن الوجه واحد ، هذا الوجه الذي سيصدر الحكم بالإعدام على بوعزة وعلى .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التي تربط ربطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تمزق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، والتكامل إلى مفارقات متناثرة ، لأن طبيعة الموضوع . والمخرج بين مرحلتين مختلفتين من حياة بوعزة وعلى والعامل حميد المهامي ، قد فرضا هذه العمية ، لتحديد دلالات المسرحية بوضوح يؤدي إلى اتخاذ الموقف الهائل الذي لمجتمعت خيوطه لتضع حدا للأزمة التي تعصر قلوب المقاومين ، فن حالة الأزمة بوصفها لحظة أولية للحدثات تتخلل إلى عمية إياها ، الحدث / الحالة / اللعبة الانتهازية .

العامل : ماذا تريدان أن تصنعا في ؟

على : الحل بين يديك .

العامل : ولكن هذه وقاحة ... ألا تعلمان من مخاطبان ؟

بوعزة : الأستاذ المهامي حميد حميل الاستعمار أمس ، والعامل اليوم . نعلم هذا جيدا .

(العامل يحاول أن يكبس الزر فيضرب على يده)

على : لا ، إن الأوباش للأسف الشديد مصطرون لأن يسمروا لعام صونهم مرة أخرى عن طريقك .

بعد فته

ص : كان يجب فته من زمان

(يسل بوعزة وعلى وهما بمرجان من للكعب ، لا نسمع إلا

دقات الرجل الخشبية وهي تنعد شيئا فشيئا مع نزول

الستار)<sup>(٢)</sup> .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عمية ديناميكية متكاملة لا تتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح ميتورا وغير محقق لأهدافه المنشودة . هذا في قام به بوعزة وعلى كان انطلاق من وعيها ، هذا الوعي الذي ربط بين مقاومة الأسس وضال اليوم في إطار الصراع الطبقي الذي ولدت العلاقات الجديدة

بدون بعد أروحت مرحلة ١٩٥٦ - ١٩٦٥ صعود الطبقة البورجوارية التي حتمت عليها مصاحفها إيجاد معادلة وسطى بين السلفية والعلانية وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية - فرقة المعصورة - التابعة لوزارة الشبيبة

محمد الطريق ، وقد قدمت في إطار الاحتمال بذكرى المعركة الخالدة (وادي الخازن) (١١).

ويركز الطريق - في هذه المسرحية الشعرية - على مضمون يدنا على الحركة النضالية ، والطولة التي ضاعها الشعب المغربي ضد هجمات البرتغاليين ، وتأكيده أن الأخلاق الخارجية ضد وحدته وسيادته ستكسر حتما ، ولتقديم نموذج هذا التحالف يلجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية - بوصفها معطى تاريخيا - لصوغها في النسق المسرحي بين المتوكل ومستبيان .

يقول أريكي لمستبيان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته :  
وبكم جاء يستجير وفي قلبه شوق ، في مقلته لجل  
هو شهم قد جاء يطلب شها عقرها ، عن وعده ما نحل (١٢)

أما التناولات عن الأرض وخيانتها ، والبحث عن المصالح الخاصة ، التي تشق عيل الرعية في التوسع ، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين .

«أريكي» للمتوكل .

نريد الشواطئ طرًا وما  
بجوارها من رمل وفلال  
نريد السيادة للبرتغال  
على كل شبر من الأرض والشمال  
نريد جمافل أهدكم  
لتعمل في خدمة البرتغال

المتوكل .

فكل الشواطئ أنصحبها  
لكم وجميع الرق والحبال  
فال حصر على غير عرش  
وماني اعراض على أي حال  
لكم ما أردتم فكل الذي  
ذكرتم حلال عليكم حلال (١٣)

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذي فجر الديمقراطية الددع ، لتخلص من هذه الظروف الخارجية ، ففرض على المغاربة - بما يحد من أبعاد متعددة ، وما يعمل من التحدي الشامل لمواضع الاصطهاد والاستغلال - النبر للمعركة ، وبناء استراتيجية الدفاع الحصارية والتعنت الشاملة

«أبو المحاسن» :

قد فتحت للورى باب الجهاد ولم  
بعد لنا غير أن نطرحها البلا  
صنع الفجر في حلق البود وس  
نبح السجج إذا في الساحة أهلا

أبو المحاسن (وقد رفع يديه إلى السماء) :

رب استجب لدعائي وانظم ليلى ال

إسلام واجعل جيوش الكفر تنحدر

(بعد صمت قصير) (١٤)

عذا تباع فللولى الغنى في يلى  
بأسجس المال ونحن لنستعمر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يجابه عدوا مارقا كامرا ، ويكون البحث في إعادة الأمور إلى نصابها الحصارية الأصلية حادرا للاستشهاد في سبيل الدعوة والقضية .

«أبو المحاسن» :

هل عندكم عدة .

«المليدي» :

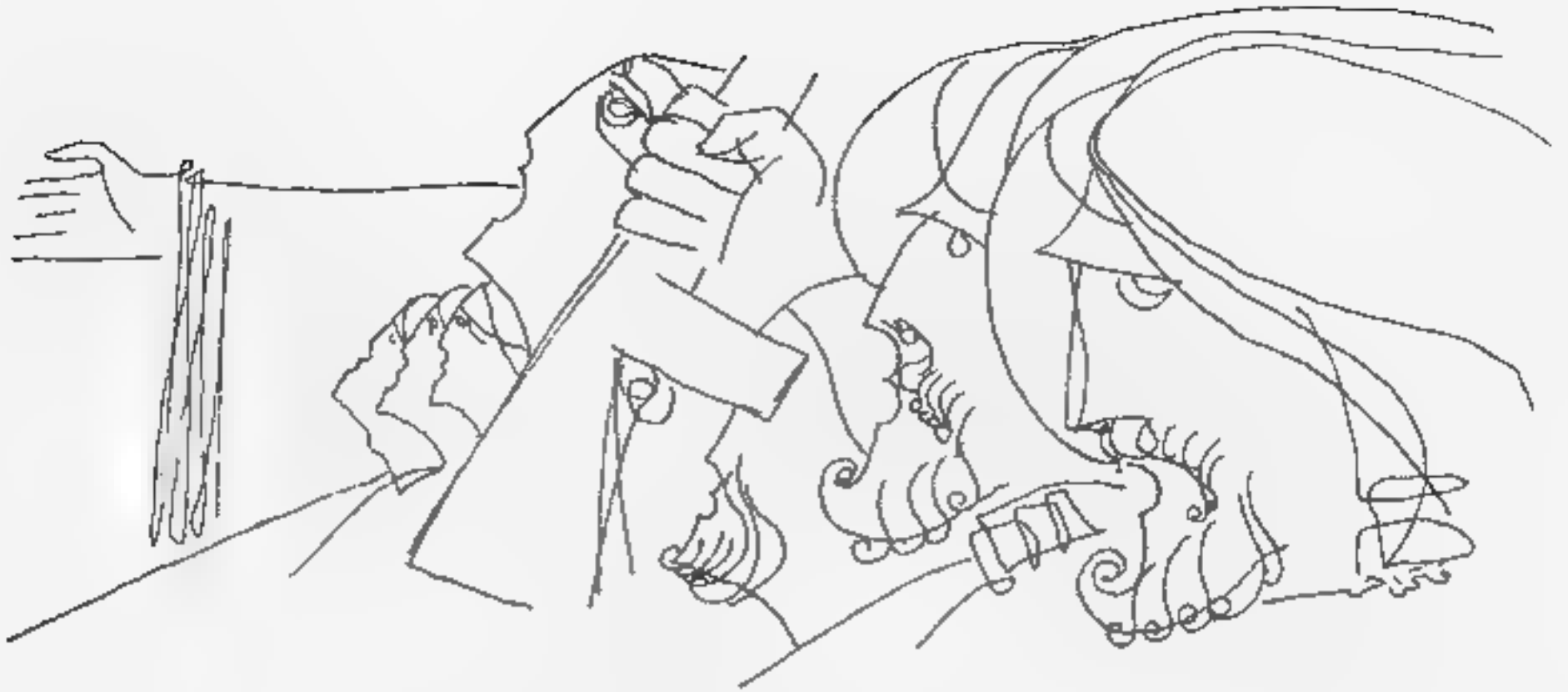
مساعدتنا أبدا  
الا لتاجل تسجينا مواكينا  
با سننحر أعناق المولوس في  
يوم الجلال ونردبهم قواصينا (١٥)

ويعد الاستشهاد - على هذا الأساس - العمود الفقري في شخصية المقاوم . ولايصح الموت موتا مقبرا ، كما هو الحال في التراجيديات ، بل محور البطولة الذي بكل بنية المسرحية على مستوى المقامات ، والصراع الدرامي . إن الموت في هذا النوع من المسرح اصطوري ، لأنه يرتبط بالأرض - بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء ، إنه اختياري

إن حس الطريق يحمل خطه الفكري خاصضا تصوره الديني للتاريخ . وقد ظهر هذا الخط في مسرحيته «وادي الخازن» ، وتصور على نحو أوضح في مسرحيه شعرية أخرى له هي «مأساة بن عباد» ، التي دعا فيها إلى التلاحم القومي من أجل «المصير المشترك» ، ونقصها الواحدة ، فمن خلال الشخصية المحورية «يوسف بن قاشفي» . الطموحة إلى تحقيق التوحد والتلاحم ، يجد أن الاعتماد على حاد - الذي حوصره ملكه ، ومسته سيادته ، وتحالفت عليه قوات أجنبية تريد انتزاع استقراره وأمه - يمثل الوجه الآخر للتشردم والطائفية . ولتجاوزا لكل المطامحات والخصيائ التي تنحر الكيان العربي ، تدعى للمسرحية الحرب بين الإخوة الأشقاء ، وتؤكد وحدتها الوحدة العربية

ابن صادق :

أنا لأوى في الحرب غير توجع  
وجاجسم بسيفها لتقطع  
إن السليب إذا أراد (تغاضيا)  
ماكان يحويه اللسان الطبع (١٦)



صوت : (يسمع داخل هيجان الناس) قدنا ... قدنا يا إدريس إلى  
الجهاد في سبيل الله !  
صوت آخر : نحن معك يا إدريس  
صوت ثالث : ليك ... ليك ...  
إدريس : قل لشيوخنا ياراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام  
إدريس : وهو ركن الإيمان

إدريس : والفصل بين المسلم الحقيقي والمدفق .  
من أراد النصر والعزة ، أو الشهادة في سبيل الله ، فيبت برأيه  
وسلحه إلى (وليل) لينضم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله ، حفيد  
رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، المرتدين عن دين الله ، وتصهير  
أرض المغرب من المحوس والمناضين والكفار والمارقين<sup>(١٦)</sup>  
إن الإسلام كان هو الدافع الأول والأعظم في حركة تحرير  
العرب ، وقت أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل  
والجهاد في سبيلها

إدريس : (من فوق جذع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى  
وتبارك : «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل»  
وجاهدوا في الله حق جهاده ، وه كتب عليكم القتال وهو  
كراه لكم . فالجهاد ركن من أركان الإسلام ، وهو أقصر  
طريق إلى فرض الاحرام ، ولتبدال الإيمان بصلاة ، فلا  
تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين ، واحرقوا  
دم الأسير والشيخ الكبير ، والمرأة ، ولطفل الصغير ،  
ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع زهد البصاري  
وأديرة الرهبان . ارحموا عزيز قوم ذل ، فإن كتب لكم بصر  
فترم بعمائم الدنيا ورضا الله تعالى ، وإن كتب لكم الشهادة  
وخدم أبواب الجنة مفتوحة لكم . وهذا الله إلى ماله الهدي به  
خير الإسلام والمسلمين»<sup>(١٧)</sup>

لقد استخدم التراث العربي في هذه المسرحية استخدام إيسوبوجيا ،  
لا معرقيا ولا تاريخيا ، بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على

المعتمد ليوسف بن تاشفين  
إما نحن إخوة جـمـمـنـا  
اليوم كالنحل نخوة عربية<sup>(١٨)</sup>  
اصباد (جوهرية)  
هل من جديد؟  
جوهرية.

لست أدري مسـاجـري  
فالحيش في كل ألوهة سمعها  
رحلنا ما من رجائه واحد  
إلا وهلل عاتقا أو كبرا<sup>(١٩)</sup>  
يوسف .

أمة العرب هكذا فعضمتها فرقة  
بـلـل فـحـادـل واثـقـام<sup>(٢٠)</sup>

إن المسرحية تطرح - بالخاص - عناية الوضع الذي يحكم الواقع  
لعربي ، عن حين يتجه العالم إلى التكتل والوحدة القومية  
إن البلاد العربية تشهد اليوم ازديادا مطردا في عدد دولها  
وقطارها ، ونقصا واضحا في الوعي والإحساس القومي بين أبنائها ،  
وفي هذا إشارة إلى الرقة الإقليمية ، وطغيان التماقة «القطرية» ، التي  
رفضها يوسف بن تاشفين رفضا مطعما ، فكان هو الزمر التاريخي الموظف  
نقد الحاضر العربي ، وتصبح الحرب في هذه المسرحية دفاعية  
بالضرورة ، فهي لم تدم إلا دفاعا عن الحق مفلس كما هو معلوم . وهي  
بالضرورة حرب مقدسة . وقد حقت الشهادة فيها . ويمكن القول عن  
نقل في نظري الآخر به مجرد قتيل بالضرورة ، قتله الحق فاستحق  
القتل

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوصفها في مسرحية مولاي إدريس  
لأحمد عبد السلام البقالي ، التي أخرجها الطيب المصديقي . هي  
لشهد الثامن عشر تبرر الدعوة إلى الجهاد أكثر حلا .

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة ويصح التاريخ في إطار المسرحية إطاراً يتلشى فيه التطور التاريخي ، حتى تبدو هوائى التاريخ طبيعة ثابتة وأبدية ، يتم فيها استسلام الناس للقوى المتجهة في المجتمع ، وتصح دعوة أية طبقة تعنى أنه من الممكن - انطلاقاً من مصالحها الطبقية - وانطلاقاً من وعيها الطبقي - أن تنظم المجتمع طبقاً لمصالحها وهذا التنظيم يعكس على نحو آخر في مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد في سبيل الوطن ، كما هو الشأن في مسرحية «ملاد ثورة» على الصقل ، و«بقيت وحدي» لأبي بكر القنتوي ، من حيث تصح الجهاد القمعي للاستعمار العرسي الذي حارس أنواع التعذيب للوطنيين في أثناء مرحلة المقاومة

إن تباين النسيج الدرامي في شخصيات المسرحيات السابقة الذكر وأحداثها واختلافها من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، لا ينفي حقيقة السيادة للأرض - بمعناها الوطني الخالص - فهي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية ، حيث تتم عملية الانحياز بالأرض عبر التجسيد المسرحي في إطار «الصراع الفكري» أو في إطار الصراع الدموي ، وقد تم في إطار العرض التاريخي ، كما رأينا ذلك في مسرحيات «وادي المارن» و«مأساة ابن حباد» لحسن الطريق ، و«مولاي إدريس» محمد عبد السلام البقالي ، أو في إطار الواقع المعاصر ، كما سرى ذلك في مسرحية «نار تحت الجلد» لأحمد بنمبون ، حيث نعيم البطولة على مجموعة البشرد لا من تخصيصها في فرد واحد .

## ٢ - استغلالية المسرح :

### المسرح السياسي من منظور تاريخي

فكرة الأرض والارتباط بها ، والتضال من أجلها ، أو من أجل استردادها ، هي فكرة أساسية ومحورية في العمل المسرحي بالمغرب ، من واقع المسألة الملاحية المرتبطة بتاريخ التضال الوطني في البادية المغربية ، ضد مصادرة الأرض ، وإكراه أصحابها على تركها ، أو الاستيلاء عليها عوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأمس ، وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المصادرة للاستعمار المباشر وقد برزت بشكل واضح في كثرة من المسرحيات ، نذكر منها «الرهوط» - مكتبة أرقام - المضفادع الكحلة - المختطفة لمحمد شهرمان ، وطورا والمسا الحلو محمد ديانا ، ومن أجل أرض بعد الهادي بورويج تأليفا وإخراجا

وهناك نموذج لقصة البطولة والحرب في المسرح المغربي المتميز ، يتمثل في المسرحية الشعبية «نار تحت الجلد» لأحمد بنمبون ، التي اتخذت من النسيج الدرامي للمادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض

(يترن الصابط وحراسه ، إلى أن يصحوا على مقربة من الشهيد) .

الصابط من أنت ؟

الشهيد : إنسان من هذه الأرض

الصابط : من أين أنت ؟

الشهيد : من كل مكان

الصابط : (في لهجة حارمة) هل تعرف أنك تخون الآن مكانا لآخر لأمتك فيه ؟

الشهيد : (متحديا) بل هدي أرضي

مها تحتاج النسخ جندوري .

الصابط : (يغضب) ونمذ لسانك أيضا في وجهي ؟

قل من كنت تخاطب ؟

الشهيد : (يأبى) ضمي أو أهل أو أرضي .

لكن ما شأنك في هذا ؟

الصابط : (محزم) هدي سلسلة من أمثلة تجلوك لنا (مشيرا إلى يد الشهيد) هل هدي كحك أم قلبك ؟

الشهيد : هي بالنسبة لي الوردة والشمس

هي بالنسبة للفلاحين الهال لديك

القلب التازف في كل زمان

المستوف نعه

كي بشرت مائة ميلك المالك .

الصابط : ما شأنك بالفلاحين الهال ؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهل .

الصابط : أفكارك هدي وصلتنا من قبل

وعرفناك أتيت من أجل التعريض

فلتذهب تنح ، وإلا ..

الشهيد : (صارخا) لن أذهب . . لا (الفلاحون يرددون نفس

الكتاب السابق)

الفلاحون لا ... لا ... لا ...

الصابط : (غاصبا على حراسه) ماذا أسمع ؟

هل رددت الأرض هي الأخرى لأه ؟ (١٧١)

عرض الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الصابط الزمر جعلهم

يعبرون عن سخطهم على الوضعية التي هم عليها ، ويرفضون المعمرين

الجدد ، والفلاحين المظلومين المرتبطين سياسيا بحكم المعمرين الجدد في

محاولة تعطيل الصراع الطبقي :

الشهيد الريلي : (يرتدي لباسا ريفيا يتكون من جلباب وحمامة)

من أقصى جهة في شط المتوسط جئت

مسحت عيني زرقته طفلا

غارت الأمواج عظامي

(صورة طفل ريفي عند شاطئ البحر تعبت قدماء الصهرتان

بالموج)

اسمي ، عمو ، فأنا لا أتذكر لي اسما

وصاحبي من شهداء الثورة في الريف جوي عن ذكره

فأنا باسمهم ، باسم الريف أتيت

عرفني الأرض هناك فني

أنجول في الغمامات . (١٧٢)

من خلال هذا والمغرب ، لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون

ربط دلالة بالواقع السياسي والاقتصادي ، لأننا لنا حيال نظريات

سياسية ، بل أمام أدب سياسي ، وفرق في الربط بين القضايا الاجتماعية

السياسية والفكر السياسي ، فكان جرأة في إدانة الظلم والدعوة إلى

التحرر كان الشهيد بكل ما يحمله من عدايات القهر والظلم والفساد



الإقطاعي ، وتحريره من الاستبداد السياسي . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يزولج بين الخاص والعام في حياة القرية ، بين شقاتها وأحزان الشخصيات التي اختارها لحكايته ، ومن هنا كانت مهمة المصنف في المسرحية هي تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخي في بلد عصره ، لاتحاد الموقف الهائل الذي تجل في نهاية للمسرحية ، حيث كان الفلاحون يقربون شيئا فشيئا نحو مقلعة المصنة ، ويتورعون في ثلاث مجموعات ، تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرضون أياديهم بمناجرهم وقروصهم وهراواتهم ، هاتفين في صوت واحد :

أيتها الأرض  
هذا عهد منا وقسم  
حتى تنصر النار الكبرى  
نار تكن فينا في اللحم وفي العظم وفي الدم  
يولد هذا العالم ثانية فينا  
مشعلا بالثورة  
ظلا تطيح عياه  
بالحب وبالنور  
دينا نخرجها من ديمور -  
المظلم نبعث في آفاق الحلم  
أيتها الأرض  
أيتها الأرض  
هناك سنسج رجس لناخود -  
نعبد إليك بكارنتك الطفلة هذا عهد منا وقسم  
أن نهي حتى آخرها هذه الرحلة .

وهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينات ، وهي مسرحية عادية البؤة ، فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية . إنها دافعة لحركة التاريخ ، إنها إبداع الإكسبر الذي يصير التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا . إنه في صيرورة ، ومن لا يساهم في خلق اللحظة ، يصبح في إبداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبي في المقاومة . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يتحد الأحداث التاريخية هيكلا رميا ، يرمي بها إلى مشاهدة حية معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالتحولات التاريخية ، بل الواقع المعيش

### الطيب الصديقي ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ معيدا - من حيث دوره ووظيفته - بالنسبة للطيب الصديقي ، وأضحت فائدته قوية حين كانت «المقاومة» هي محور الدراما الذي يزكي جذوة التاريخ الوطني للشعب المغربي ببطولات جهيرة ، تملك قوتها وقايلتها في تجسيد الهدف الذي يرمي إليه الكاتب

لقد جسد الصديقي أطوار معركة «وادي الحارن» في مسرحية «محاركة الملوك الثلاثة» ، التي تمكينا صفحة من تاريخ المغرب في أثناء حكم السعديين . وهي من حيث الموضوع تشبه للمسرحية بني كتنها حسن

يعرف أن همه ومصيره واحد مع سائر الشخصيات ، وأنه كل لا يتجزأ ، وأنه - من ثم - يجب أن تكون وفقة رجل واحد ، على نحو ما ورد في آخر المسرحية :

(تسمع أصوات حرب : طلقات رصاص ، وأزيز طائرات تقصف وحيا نهدا الأصوات تعبر المنصة جماعة من ستة إلى عشر جنود في حالة فرار ، مهربين من الجبن إلى اليسار وعلى الشاشة ، في أعلى المسرح يرى تراكم حشث الأعداء في أعداد هائلة . يعود المشاهد الربيع إلى صف رفاهة اللين استمعوا إلى شهادته بمناقوه ويقطوه . ومن بينهم أيضا يرح الشهيد الثاني ، لكنه هذه المرة من صحايا هجوم الأخوة الأعداء )

الشهيد الربيع الثاني (يرتدى أنمالا رثة . ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشي) .

وأنا من وطن الأبطال  
أجىء ، وحاضرة في ذاكرة دماي أحوال  
مها تلفوا كيف يموتون وقروا .  
كنت الطفل وكل الأبطال  
وردوا البج الأتوال  
عذبوا سقياء

ونسدنا ، وصغارا كنا ، وتوزعنا بحس الوطن الملل  
وكبريا في الساحة لاندري ..  
غير فنون قتال

هرمت ثورتنا الأولى ، لكننا لم نزم  
ودعونا عن موطننا ظل المحتل الطامع  
وحسبنا أنا الفقراء مسعد  
وميش مع الإخوة أسيابا  
لكن ما ألقى ما كان لنا من هول مفاجأة

في آخر هذا الزمن الناج  
الأخوة من دما صاروا أعداء  
طالبا أن نصف بعد عاه قتال فتلتنا  
طالب أن نرفع عنا . . .

قيود سجون  
أنوان محامات  
وبيل الفقر .<sup>(١٩)</sup>

إن الثورة الربيعية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطني للمسلح ، حيث مرجت بين عمل السياسي والمطور السياسي ، تاركة آثارها وبصياها على جذور التاريخ المعري في أثناء المقاومة . ولقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة ، وهي حرب الريف ، لافتة للنظر ، وقد اقترنت من الحد الأدنى الذي كان في وسعها أن تتحول فيه مالمعون الخارجي إلى ثورة بحرية . ومن الممكن أن تعد الانتصارات الربيعية من بعض النواحي - بطولات باهرة ، في أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١) فقد الجيش الأسباني مائق مدني ، ومنى بمهانة أسير يسهم الجيرال سلفتر<sup>(٢٠)</sup>

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذي خلف الاستعمار . ومن ثم طمعت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الركود

الطريق ، لكن الفرق يكمن في الإخراج وفي أسلوب الأداء والتشخيص ، وفي محاولة تأصيل الشكل المسرحي الملائم للمضمون .

وإذا نحن عدنا إلى سبب المعركة وجدناها ترجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصى من الحكم ، بعد أن قناه عبد الملك . وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد ببستان ملك البرتغال (١٥٥٧ - ١٥٧٨) . وكان المتوكل قد استغل - على الخصوص - المشاعر الصورية لهذا الأخير ، الذي أراد أن يكون خادما للعقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانتية المسلمين . وقد وقعت المعركة في ناحية القصر الكبير ، بين وادي لوكوس وراعه وادي الهارن ، وقتل فيها الملوك الثلاثة

وعما أن هذا الحدث التاريخي قد مكن المغاربة من الحصول على موائد مادية على حساب البرتغاليين ، وجعلهم يكسبون حظوة في الخارج ، فإن الصديق قد فكر في تشكيله بأسلوب جديد ، وبصورة مطابقة للواقع ، وذلك بتعبئة أكبر عدد ممكن من المثاليين ولإكسسوارات ، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم ، وشارك فيها حوالي ٥٠٠ شخص . كان معظمهم من عناصر الجيش المغربي ، ولما كان عدد اليانم والأفراء الذين حيروا هذه المعركة ضئلا ، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة كما يقول الدكتور حسن النسي

لقد أعاد الصديق استخدام التاريخ في مسرحيات أخرى تشخص بعض المعارك ضد الاحتلال الأجنبي ، كـ «مسرحية مولاي إسماعيل» و«سيدى عبد الرحمن المهدوب» . «مولاي إسماعيل» قدمت مسرحية «المغرب واحد» بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسر أحوار التاريخ ، وبوظف الوثائق في بناء عمله هذا ، حيث كان عملا دراميا ، تتلاحق في ثناياه مشاهد للقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسي . وسرور الاستقلال (٢١)

ومن المسرحيات التي يمكن أن تتحل في إطار أدب الحرب ، هذه المسرحيات التالية ، المكتوبة في منظورها الفكري والأيديولوجي والصيني :

١ - بناء الوطن : بالشعر الشعبي  
تأليف : أحمد الطيب العليج  
أوبريت غنائية -

إخراج : السروش - فريد بيمبارك  
الحنان : الكوكبي - محمد عبد السلام  
٢ - القنطرة : بالشعر الشعبي

تأليف : أحمد الطيب العليج  
إخراج : أحمد حسن الجندى - للدشراوى  
الحنان : الكوكبي - محمد عبد السلام

٣ - بنادق الأم كراو : برشت  
إخراج : فريد بيمبارك  
تقديم وأداء للمسرح الحاشمي  
٤ - الواقعة :

تأليف : عبد الله شقرون  
إخراج : محمد عميق

## ٥ - أنجاد محمد الثالث :

تأليف : إدريس التادلي  
إخراج : الزباني

وتبقى جل هذه الأعمال ، في مصمومها وبعدها السياسي ، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاجدلي ، على نحو يجعلها تنقل التطور التاريخي ، وحتمية التعبير . حتى إن تشيخ الأحداث يحس صراع مصطنع على مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العليج . من كيف أن العلاقات المتوردة بين «السي حمرة» و«السي بوعرة» كانت سبب المعارك ، ونهرق الدماء من أجل الماء . وكان الصراع ما زال قبيح تبتدأ المعركة هكذا

أعدهم :

النار كمدات النار كمدات  
بأولاد الخلال طغى النار  
كولوا للشبح راحا شعلات  
والصبيبة الخار مع الخار  
البوعزاري :

ها جبنوا والناس شهود  
ها اللي بدوا بكلام العار  
الحزراوى

ها اللي تسمموا الخلود  
وها اللي شعلوا هاذ النار (٢٢)

ثم يأتي الحل أخيرا بعد مد فطرة بين المتباعدين ، وتحقيق مريد من الثغاب ، في إطار رومانسي ، حيث كان حب «شامة» بنت بوعرة لإدريس من السي حمرة في نظر العليج هو البديل للصراع ، بل هو السلم النهائي للحرب القائمة . ويبدأ يتم القهر فوق كثير من الأسباب والعوامل التي خلقت الصراع . وهذا ما يعملي أقول إن البعد الصلي المعهومة التحرري في تلك المسرحيات - والقنطرة نموذج - لا يرقى إلى المستوى الواقعي لينتج عنه بعدا فلسفيا

## الموقف من الحرب من منظور لاجدلي :

ومن بين المسرحيات التي تزيد أن تطرح موضوع الحرب طرحا «إسبانيا» ، وتفضح الوجه الآخر للحرب التي تفرخ المعطوبين والأرامل والفقراء والميؤوس ، مسرحية «القنطرة» لأحمد العربي الخطاطي ، ومسرحية «الشهد» لأحمد الطيب العليج .

في الأولى تلمس إدانة للحرب في جدلية الحوار بين الزاهد والصحاح ، وهي إدانة تتحد لنفسها مسحة فلسفية .

الزاهد : القهر صفة ملازمة للبشر ، وهو يدعو إلى الاستسلام .

وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذي يبين من هم عميق للحياة

للصحاح : (مشيرا إلى القتال الذي يمتد) النتيجة ، سرور أبث في

هذا الخيال روح المقاومة ، فأجعله متحررا على البؤس والتشرد والاستسلام ، تلك للمعانى التي تمثلها أنت ، وتدفع أمامها عاجزا .

الزاهد : وماذا بعد ذلك ؟ سابق أنا هو أنا - زاهدك مستسلم ، فليس مثالك بقادر على تغيير

النحات م . بالحروب التي استرعىها الصعابة من الأبدية والحكام لتحليل ذكرى الشر على الأرض ... أن يصنعوا إلى بعض الحيوانات التي يمكن أن ترضى شهواتهم المصحية العاصفة ، كالملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة .<sup>(٢٠)</sup>

غير أن التجريد الذي طغى على دلالات هذه المسرحية ، يحس مسألة ارتباط الوعي العلى بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ، لأن هذا النوع من الروى - كالوعي الاجتماعي إيجابيا - مرتبط بالمجتمع وتابع له ، لا يعمل من العسقة نظرة إلى العالم وأداة للتغيير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وروابط البشر بعضهم مع بعض . خصوصا أنها تهتم بدائرة خاصة من الأسئلة ، خاصة عن الروى المتبادلة بين الوعي والوجود ، أى المسألة المرتبطة بالنسبة إلى العام . إن الصفة التوجية للفلسفة تكمن في أنها نظرة البشر إلى العالم ، وهذه الصفة هي التي نلاحظ غيابها في هذه المسرحية ، بل في المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية « الشهيد » للطيب العليج ، لدى محور صياغتها حول سلبات الحرب ومناقشة أبعادها

ويقول الدكتور علي الزاهي عن هذه المسرحية : « ... هي مسرحية من فصل واحد ، يجد فيها حذو عجورا رث الثياب يطرُق باب منزل صمير تدبره أسرة مكونة من الزوج ملوك وزوجته سكينة وابنتها سناء وصحى ، والثانية ابتها من روج سابق

« يطرُق الجندي الباب ، ويلج في الطرق ، فعين يفتح الباب تعاجبا سكينة بمنظر الجندي المرزى ، فتكاد تطرده طرده ، وترغم أن لا تكل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندي العريب أن يرحل . وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندي يملك داهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع هورا ، فيعترف له عن معاملة زوجته الخشنة ، ويأمر له بالطعام ، ويعدده بأن بيت بالأصطل .

« يجلب الجندي مجددا شديدا نحو صحى ، ابنة سكينة من روج سابق ، يجد لذة خاصة في أن يدهوها ابنته . ومن حديث يدور بين سكينة وبين الجندي . وهما متحدثان . نعم أن الزوج السابق لسكينة هو هذا الجندي الرث الثياب ، الذي نعتك بحسبه الخشنة من قبل وبق

« وسلم أنه كان يوما ما بمثلا كبيرا . فأساء بنقاد يده ولا يجد الجندي مدا من ترك هذه المهنة الخاسرة وتقوم حرب فيقرر أن يرحل في سلك حدودها ، ميا وراء المال ، مقصدا لا يبان أحدا من الأعداء ، بسوء ... لأن الحرب التي يوصفها هي حرب عنواية ظالمة . ثم يستعنى الجيش من خدماته ، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنته التي أنجبها منها وتركها وهي بعد صغيرة »<sup>(٢١)</sup>

وبعد أن يتعرف الجندي على سكينة ، ويعرف أن الوضع قد صار



معايراً لما كان يعتقد ، بل مخرجاً خصوصاً أن ذاكرة استه قد وشتت نموه - فإنه يتقرب عائداً إلى الحرب .

سكينة : بعد أيام قلائل من غيبته ... كان ضمن شهداء الفريق الأول .

الحندي : شهداء ... أنتمين صحايا هذه الحرب شهداء ؟ ... خديعة وأى خديعة ! ... بل أكبر خديعة عرفها الإنسان منذ الأزل ... كلمة شهداء هاته ... أكبر معادلة يستخدمها الطغاة السفاحون للتحرير بالأبرياء السذج وتقديمهم لمساحات الحقد والبغص والكراهية والموت على أنها مساحات الشرف والمجد والعزة والكرامة ... بكل بساطة دفاعاً عن أفكار لا يبرحونها ، ولا يؤمنون بها ... وليقتضوا لحميم قربانا لحب السلط ... والتوسع والسيطرة ... وفرض النفوذ . شهداء ! متى كان الذي يموت في حرب ظالمة على غزو الشعوب وإدلال الضعفاء شهيداً ؟ ! ... لا ياسيدتي ... ما عندك إلا أكذوبة لنتصرها الموهوبون المفرورون أحداث الإنسانية والحبة والسلام ... مائلك إلا أكذوبة يستعملها القنلة المسطة ليبروا محارزهم ، ومناشعهم التي تذهب بحبوات عديدة لقاء وهم كادب يسمونه النصر ويدعونهم الفؤاد ... فينس الكاسب والكسوب . <sup>(٢٦)</sup> ~~بئس القاتل والمقتول~~ ... <sup>(٢٧)</sup>

وشخصية الحندي في هذه المسرحية ، وفشلته في حياته الفنية بعد تسلط النقاد عليه بالنقد اللاذع ، والمسخط والخط من أعماله ... كلها عوامل حددت وعيه ، بل بواحث الفعل عنده ، بعد فشله في العودة إلى زوجته وابنته .. لكنه وصي شقي ، يرى في حب المال من أجل الجاه والثراء رداً على للنقاد . لما عن فشله العاطفي فبرى أن الاستسلام هو اسهل الهائل له . وهذا ما يجعل الصعوبة الفعلية في مثل هذا الفعل هو كعبية تصبغة فردية للقاتل وأمانيته والخروج به من العادة إلى الطبيعة ، ينتحول الشخص إلى رمز للمقاوم الذي يخطو في الواقع وهو مسلح بالدوى الحقيقي الذي يحميه مؤمناً بقصته التي هي قضية الإنسان .

وبجانب الرمز الذي يدعو إليه هذا الحندي :

« أنا ، وبكل أنانية ، وبلا تواضع ، وبهذه الأسمال البالية الرثة ، أستحق غملاً لا يكتب عليه الحندي السلام » <sup>(٢٨)</sup> .

وهذه لغة تتكرر في كل اجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامي .

الحندي ولكن من الأحسن أن أظل شهيداً ... ومن الأسب لنا جميعاً الا تحدث ثورة في هذا المأوى العادي للعظمى ... ولننضم للقدر مادامنا لا نملك له إلا الاستسلام . <sup>(٢٩)</sup>

إبه التآرجح بين حدة لمتخيارات ، قاتلتي النصي ، او عدم الاستقرار ، سمة صيحت نظرة البطل إلى الوجود ، دون أن تغفل هذا التآرجح مانحدرة إلى الحياة والحبة والسلام

الحندي : « مسألة مسألة إيمان ، وأنا مؤمن بالحياة ، والحبة ، والسلام . إن سبة الدين بواقهم الأجل المحتوم وهم على قواشهم الوثير تفوق سبة الدين يستشهدون في ساحة الشرف » <sup>(٣٠)</sup>

وهكذا يصنع الموقف الهائل للحندي بارزاً ، يؤكد بوضوح مناوئته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام ... بل إلى الحياد .

إن الواقع يؤكد أن لا مجال للحياد في الحرب . والسب بسيط : فحيث أنه لا مكان - منطقياً - للحياد ، فإنه لا مكان - مكانياً - للحياد . وإلا فأي إذن تضع هذا النموذج الذي يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية ؟ إن الديمقراطية لا تتحقق من تلقاء ذاتها ، بل تحتاج إلى أدوات تتحقق بها . وأدوات الحرب هي البشر أساساً ، والأسلحة أدوات ثانية . وبالأدوات ترأح العواقل من وجه تحقيق الديمقراطية . وهنا نجد أن « البطل » عند الطيب العجيج لم يتخصص من الرؤى المغلوطة ، بل من النعمة الرومانسية التي لازمتها ، حيث الحب المحرد هو الطاغى على العلاقات البشرية في أعماله ، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا مسياً ، حتى نعرف المسكر الذي يدافع عنه الكاتب . إن من مخرج من الحرب ، من السياسة ومن منطقها ، كمن خرج إلى لا محل . وهذا ما يؤكد الحندي في المسرحية .

عروبة الحركة / حقيقة قومية :

جيل الفصيح في المسرح المغربي

عبد الكريم برشيد :

مدخل أساسي :

على الرغم من أن الحرب لا تأتي إلا بعد الاستعداد لها فبها تأتي دائماً قبل أن يتم هذا الاستعداد ، وهذا طبعاً ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور ، أي نتيجة لتخلف الواقع عن الوعي المتقدم ، أو لتقدم القيادة على القاعدة - لا فرق .

لقد استطاعت حركة ١٩٦٧ تخويس الدعائم المزيبة التي صجرت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية من الوعي والإدراك الكامل للمسؤولية ، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية في الداخل ، وتوحيد الجبهة في الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال ، ولحري الأرض الفلسطينية والعربية .

وكان رد الفعل على الحرية ولادة مذبحة احتجاجي ، هم الوطن العربي بعد الانهيار والمفاجأة بالحرب ، وبمارستها ومراسلتها وحجمها وأهدافها . فقد وصح كل شيء في الميزان ، بعد هذا الزلزال المصيف الذي ضرب العقيلة الرجسية وفصحها ، وأزال الأقنعة من على وجوهها . هالك خضع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية ، فبدأ يتحد طريفاً جديداً لرؤاه ، بعضها يعطى للحرب من مواجعة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضي ، ويعلن للاعتقالية ، ويرتحن للغيب ، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشحه والإسهام في تغييره ، بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته ، لتحديد أفق المستقبل بنظرة معاصرة لما كان سالداً قبل الحرية .

وبعيداً عن الأدب المعيد الذي هو الوجه الآخر للبارد لأدب سلطة القمع ، نجد أن المسرح المغربي قد ارتبط بالمعركة بعد الاستيلاء ، لكنه ليس استيلاء الإبداع والأمل ، لقد أعطى هذا المسرح طابع الشمول ليجعل للفهم الاجتماعية المتوارثة والمتولدة من الظروف الحياتية - ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم - دوراً أساسياً في صياغة البناء

إنها ليست في جوهرها إلا التعبير الفكري السليم للمسار العاصي الواعي ؛ لأنه لا شيء يحدث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة ومن هنا يقف عند عبد الكريم برشيد بوصفه ممثلاً لهذه المرحلة

### عبد الكريم برشيد أو مثل جيل الغضب

من النماذج المتقدمة التي انخرطت في هذا الواقع اعراضا وادب يدكر مسرحية «عذرة في المايا المكسرة» لعبد الكريم برشيد ، التي كتبت في سنة ١٩٧٠ ، وإن لم تعرف طريقها إلى الخشبة إلا في صيف ١٩٧٤ ، و«عطيل والخيول والبارود» و«حكاية العربية» و«لاوست والأميرة الصلعاء» و«عروس الأطلس» ، التي تحدثت عن حرب لبنان والتمرد العربية ، وسياسة التشرذم التي طغت على الواقع العربي .

لقد جاءت مسرحية «عذرة في المايا المكسرة» بعد المسرحية العربية ، لا لتطرح عذرة الشخص ، لكن لتطرح عذرة للفكرة . ليس عذرة كما هو معروف في التاريخ أو الملحمة ، ولكن كما هو مرسوم في الذاكرة العربية ، وفي العصر العربي ، أي بوصفه رمزا للقوة ، والتمرد ، ومعارضة الاصطاد والاستغلال

وهناك في المسرحية رواية تقليدية يتخلق حولها الناس يوميا في إحدى الساحات العامة ليحكى لهم عن عذرة لعيسى ولكن - ولأن كل رواد هذه الحلقة من المفهردين والمهمومين المستلجن - فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عذرة ، فكان يرب من الواقع إلى الوهم ، ويتنظر اليوم الذي يرغم فيه محتمعه على أن يقول له (كر وبت حر) (٣٠)

فالحلقة - إذن - من حيث هي من شعبي ، ليست سوى منطق - لا أكثر - للقيام بشرح «إكليبسي» الواقع الإنسان العربي ولعقليته ولروحه . إن عذرة - كما يقول عبد الكريم برشيد - يصبح محمد حلم الفقراء ، حلم العبد في التمرد وكسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبلة الخائرة .

لقد كتب برشيد هذه المسرحية بروح من العصب ، فجاءت سوداء قاتمة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربي ، سجا وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، ومن تحرير الإنسان في الداخل . فعذرة العبد لا يمكن أن يفادهم أعداء عيس ما دامت قيود عيس في قدامه ، وكيف يبحث عن أعدائه هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات الحقة - في المسرحية - تتكسر في الختام بموت الراسي متآثرا محرصه ، ويصبح المفق في ليل المدينة الخالك السود ، أما اخادى السجين فقد اعربت به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظنت طول المسرحية تنكر أمومها له

المسرحية - إذن - تنبئ موعنا فكريا ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ، وحدة الإنسان العربي أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وصرب الفكر الأسطوري ثالثا ، لكن هذه «الدعوات» إلى الوحدة تصطدم برؤية التركيب الاجتماعي القائم على التفاوت الطبقي ، الأمر الذي يجعل ابتداء الاشتراكية شرطا أساسيا لتكوين الوحدة .

وبهذا تعد هذه المسرحية ، تعرية للتحالف المصري بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح العين) بها ، حيث تصبح شخصية الطفل الراسي معتمدة على أو تروية القوة العنصرية في تغلفها وتنشأ بأدبي

البرامبي للمسرحية ، انطلاقا من التجريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس في فراغ ، إنه يتأسس في التحربة للمهمة نفسها ، بوصفه جزءا منها ، نظرا لتأثير تلك القيم على محمل الوصف الاجتماعي والاقتصادي والفكري للإنسان العربي الذي يعيش في ظروف والتخلف

ولعل أول ملاحظة أساسية بعد الفزيرة هي أن المسرح الذي كان نمسا عارفا في عملية التزيمه الرحيص والتسليه الساقطة ، قد أعلن عن وفلاسه الفكري ، وبدأ يشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يبعدها الحرف ، ولا يؤخرها الوهم ، إبداعا من أجل بناء ثقافة للمعارضة الحديثة . ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحي للعربي بالنسبة للفرات سابقة ، فخرج إلى الوجود هي دولي جديد ، ومسرح جديد تابع من هوية ابداع المسرحيين الهواة ، الذين يؤكدون انتماءهم التاريخي انراهن ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية ، بعد الالتزام بعروية الحركة حقيقه قومية

إن مداهم ديناميكية لاهية هي التي تفود الأمة العربية في عثها عن دتها وتحقق إمكاناتها ، وهذه المداهم جميعها تستند سحها من ثورية وعية تعصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التي خلقها عصور الاتحاد والتجمد والتحجر ، وتنبأ أشباه كثيرة كانت رائحة في الجو لأدبي ، كالإيمان في الداتية ، وفي الاتسافي وراء مسرح الممتعة والتزيمه ، وتبرر الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعنا الاجتماعي ، فلهذا فظهور قيم أدبية جديدة ، تبلورت في الاتجاه الاحتفالي - وقد نتاج عبد الكريم برشيد ، وأحمد العراقي ، ومحمد مكين . وهو نتاج يبحث عن الديمقراطية ، التي باتت مطلبا عاما في كل الأقطار العربية ، وهما مشتركا بين ابداعيين المتزيمين في المشرق العربي

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة في ذاته ، وأن له حقه ، فردا وجماعة ، في التعبير عن رأيه عند المشاركة في صنع القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ، وسعادته ، وسمته الوطن ، تطرح جميعا - في إلحاح - إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلي والمجهرى .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطني ، بل أحدثت أبعادا إضافية نتيجة لفصول الثورات الحاكمة الإقطاعية وبورجوازية - بعد نبيل الاستقلال السياسي - في مواجهة تحدى «تنحيف» ، ول إعطاء مضمون اجتماعي للديمقراطية ، ذلك أن إمساك الرأسمال الإمبريالي بكل مقدرات الاقتصاد الوطني - للمالية والصناعية والتجارية والزراعية - قد جعله يتحكم في توجيه الاقتصاد الوطني إلى خدمة الأغراض الإمبريالية ، وجعل الحلقات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإمبريالية وصلاتها مركزا في كل الحواري الأساسية التالية .

١ - المصدا الوطنية

٢ - القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة .

٣ - ستول العربي

٤ - الأنظمة رجعية ومصريه

وعندما مرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحي في هذه الفترة (١٩٦٧ - ١٩٨٠) يجد أنها لم ترتبط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ،



الذى أصبح عندها شجرة وجودية ، ويظل الهادى ، مرا نشوء النوعى الحديد ، ومثلا لقوى الناشئة ، القوى التى لا تقهر ، بالرغم من سياسة القمع والإبادة التى يتعرض لها المسلمون العرب .

يقول

« أن محارب الموت شئ عث . ولكن أن محارب نجار الموت فهذا شئ معقول » .

« معيكو » ( باضطراب ) الفرد ؟ ولكنى ضعيف . ألا ترى أنى صعب ؟

الهادى أرى صعبت وأرى صعب أنا . ولكنى ألا ترى أن صعبى وصعبت . وصعب كل صعب . يتج قوة ؟ أنت تريد أن تعيش . أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر صعبك . لأن الموت فى أصله صعب والحياة قوة . يجب أن تحارب كل ما يعرض عليك الضعف ... ألا ترى أنه ليس معقولا أن نموت نحن ، كعيش ذلك الوهم الذى يشيلون له أهيا كل . يحده الكهنة ، تقدم له الطقوس . يحرق له الحور . توده الشيوخ . تقدم له الذبائح كصحايا .<sup>(٣١)</sup>

وهذا الواقع ، أعلى واقع ما بعد النكسة هو الذى يجعل « معيكو » - بوصفه شخصية لها موقعها فى المسرحية - يختار طويقة القتل اللادع المشوب بالسم على ما أقررتة عملية للسقوط فى السليبات والاندحارات

« معيكو : كلما توعدتهم صعبكوا . وأعطوني ميثاقا من خشب . وفراشا من خشب . وقالوا لى محارب حول طواحين الهواء . ولكنى سأحارب - لا بسيف من خشب . ولكن بسيف من حديد »<sup>(٣٢)</sup>

ويمثل وجه القصب والبرص فى هذه المسرحية بشكل يعطى عليه لانشغال حدث الحركة . هذا . وقد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة ولائقية للفكر الذى قاد فى احزمة

« هادى » العبد لا يحس وجوده . نحن عبيد - يجب أن نعترف بهذا كل شئ . كل يستعدنا الواقع ، الميقات ، الأوهام ، لأصدم . صور مشوة ، نقش طنت نجما . يجب أن تدع نفسك أنك الإنسان - الحقيقة الأولى والأخيرة . نحن عبيد لأصنام بصمها بأبدنا ثم بعدنا »<sup>(٣٣)</sup>

وهذا البرص من النوعى يحده بتطور فى أعمال أخرى لعبد الكرم برشيد ، حيث يتحد الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعا إلى تصوير الاجتماعى لوضع الإنسان المتساوى فى الوجود ، على نحو ما يظهر حاليا فى مسرحياته : « فاوست والأميرة الصلحاء » ، « وحكاية العربة » ، « وعطيل والحليل وبارود » ، وكلها تدل على ظروف اجتماعية التحارى الحرة ، وتدس اصطفاه الظروف لناديه للإنسان ، وهذان القيم ، وعده اقتداه على تحقيق الذات . وانتطاعات المكتوبة حلم الجراح الزائف . وسلاح امره عن مكانته . والأحلام والأوهام . ويتحد هذا الصراع بعدى رئيسيين : حارجى ودخلى ، اجتماعى (سياسى الدلالة) ودافى (معنى بدلالة)

يقول فاوست

« أرى أطفالا صغارا يجمعون أعقاب المسجائر ، أرى من يبحث فى الظلمات القفيرة . أرى أناسا يدعون العلم والحكمة . أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية ، أرى جلادين فى زى القضاة ، أرى سكارى فى رى الفقهاء . أرى ساء احرقى التلب فى اللآثم والكاء ، فظيع ما أراه . فظيع فظيع »<sup>(٣٤)</sup>

وهو يانا بويل فى مسرحية حكاية العربة

« حنكم أطفالا من غيمة القضاة

تدليت إليكم

أمطرتى السماء

حنكم بالعربات بالمطائرات

بالنقى الرافعة

حنكم بالقبة بالأنفة

بالمذبح الوثنية

انفروا ... انفروا يا أطفال الصنوبر ، كل شئ لكم

البارود والبنادق والحيل الخشبية ... »<sup>(٣٥)</sup>

وهى نفس الحمة التى نجد صداها فى شخصية « أبو حارة » فى

مسرحية « عرمى الأطلس » ، حيث ممارسة المسخ فى لعبة ساحر وعبدة الختان تصبح قضاة ، ولعبة القروسية تصبح حربا طاحنة ، وأيضا فإن شخصية الفيلسوف فى مسرحية « العربة » تنقل إلينا نفس الموقف .

« اصموا بأبناعى فى كل مكان ! .. ما يهمنى هو أن تمشى العربة

احرقوا فى هذه المدن ... كل المدن ، فليرقص المنزفون على الحمر ، فليرقصوا على وقع الألم » .

أما مسرحية « عطيل والحليل والبارود » فهى كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية فى أفريقيا . هذا أعاد عبد الكريم برشيد عطيل « وهو الإنسان المغربى الأسود » إلى وضعه لينتقم من باحو رمر الاسماء ، والعصرية والارتفاق . وملاحظ أن لاستعمار - وهو شخصية محردة - قد تحول إلى حقيقة يمثلها مخرج . أى الشخص الذى يورع الأدوار والخوار . ويرسم حركة امتثال فوق رفعة خشبية ، وينعكس فى عملية توزيع لإثارة . حتى إن مسرحية تصنع من عبدة بسيطة بين ممثلى وعخرج . لتصور مشاكل مصرية . نهم الإنسان المعاصر فى كل مكان . ويحاول أن يجعل من رفعة مكانية صيغة غمظها الخشبية ، إطارا جعرا واسما ، يستقطب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقوى التى تسعى للتحرر

وهذا ما جعل الكاتب يخلق للواقع التاريخى معادلات مسرحية ، مكان للاستعمار معادله الموضوعى (المخرج) ، ونفسى الطبقي معادله أيضا - ويصم . والارتفاق بالقتل يجد كلا من عطيل وشهريار ، كما أن أحداثا تاريخية كان لابد أن تجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئا محسدا فوق الخشبة . فعمل المخرج - بكر - فقط - موحيا للاحتصاص الاقتصادى ، بل كان أيضا تعريه حضارية وعبثية فصفت كمنحرج تحول له الحق فى إعطاء مظهر أدوارهم وحواهم ومواقفهم واسماءهم وهويتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتى -

- لابد أن تملحوا عن فواتكم

- سلح -

.. وأن تتخلوا عن ماضيكم

- تتحل ؟

- وعن قوميكم وكل الاسماء كبتها كانت ، أريدكم أن تتحلوا .

- لا . عيب ما نقوله باسدي ' فتحرى ' ١٢

- فعندى لكم الثواب جديدة . إنكم الآن وجود فقط ، وجود بلا هوية ليست لكم ملامح معينة . ليست لكم ميوات

أنتم أصبح في يد رسام . عليكم قابلية التحول - اسماءكم ' لقد نسيموها ... نسيم ادواركم الأولى ... نسيم كل

شيء . ادواركم هي ما أعطاكم بعد حين أنا من يخلق الاسماء . ويركب حروفها ويورعها . ١٣

ولآن ، وبعد تقديم نموذج لمسرح العصب والرهص ، فلا بد من القول إن انوصبة التي يمر فيها العالم العربي قد أتاحت لرجل المسرح المغربي بعدا جديدا ورؤية مغايرة لما كان سائدا من قبل . وهذا لا يعني انعدام وجود أعمال هامشية سقطت في الانسياب بالحرب ، فقد أضرب المفاجأة بها وممارستها ومراسمتها تحيط وارتياءك وعدم وضوح في الرؤية ، زيادة على عدم فعالية أدوات التحليل المستخدمة في مواجهة الوضع الناشئ ، فظل بعض المسرحيين يلوون حتى هذا الواقع لإدخاله في حيز تلك الأدوات . فقد نشأ انفصام بين الرؤية والممارسة ، تبلور على نحو أوضح في مسرحيات محمد الكعاب ، التي طغى عليها التسطيع للفصايا المراد مدسجتها . وهذا هو الوجه السلي للمسرح المغربي .

### المسرح الوثائقي والمقاومة .

إن ما يميز أدب الحرب في المسرح المغربي هو وجود أعمال مسرحية تحمل طابعا خاصا ، شكل نفسه تيارا متيزا هو تيار المسرح التسجيلي الذي ارتبط بانقصية المنطوقية ارتباطا عضويا ، حيث ركز على أن التحرير ينبع من غوة البندقية ، وأن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير ، وإرادة التحرير ليست إلا التناح الطبيعي والمنطق والحنس بمقاومة في معناها الواسع : المقاومة على صعيد الرهص ، وعلى صعيد النفسك لصلب بالحدود والمواقف .

مثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الرائد في العمل السياسي ويعمل الثقال ، وبشكل هذان العاملان المترافقان اللذان يشكل واحدهما لآخر الأرض الخصبة التي تتولد المقاومة المسلحة وتخصبها وتنضج استمرار مسيرتها وتخطها بالصيانات ..

ومن المسرحيات التي اتخذت لنفسها هذا البعد ، وانكثت على الوعي بانقصية المنطوقية ، أذكر مسرحية « موال البنادق » ، وهي تركيب شعري يمزج بين التاريخ والوثائق التي استند إليها عبد الكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذي يواجه تهديدات الدخيلة (الخارجية في بلده وفي المنفى . وهناك مسرحية « تحريران شهادة ميلاد » لأحمد المصافي ، وهي مسرحية تسجيلية ، يمتزج فيها النقد للدواعي لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التي صنعت في الواقع « الحش » « حقائق مزورة » من أجل تعبئة الجماهير العربية ومعالفتها ، لتضرب صفحا عن تفتح وعيها .

المدح : أيا العرب في كل مكان ! إن الجيوش العربية للظفرة (بعد

صمت طويل) تعيد اتحاد مؤلفة حطين

الجميع : الله أكبر ... فتح من الله ونصر ...

المدح : الجيوش العربية تحرر أراضيها المفتوبة - إهمم بتقديم

والأعداء يولون الأديار مختلفين وراهم العناد والحرص . لم يبق

إلا بضع فراسخ وسدخل تل اييب سدخل المدينة في

الصباح . (يم الظلام القاعة غير موزخافت . يسمع

أزير طائرات . اصوات قتال . رصاص ... المثلون

يهرعون يهرعون يهرعون يدخلون يهرعون . يصطدم

بعضهم ببعض يسقطون مولى )

الفلاح ضاع حقا

الشخص الأول الضفة العربية

الشخص الثاني هبة الخولان

الشخص الأول غرة

الشخص الثاني سياه ١٤

وهذه الظروف المستجدة التي أحاطت بالشعب الفلسطيني وبالعرب بعد النكبة الثانية ١٩٦٧ . كان لها أثرها في اختيار شخصيات المسرحيات . فحدثت الأردن في عام ١٩٧٠ ، وما تبعها من صعوبات تعرض لها الإنسان الفلسطيني في لبنان ، وبعدها حرب أكتوبر ١٩٧٣ والمواجهة الفعلية بين الفلسطيني والعنبر الإسرائيلي في داخل الأرض المحتلة وفي خارجها ، شكلت جميعها منطلقات متعددة برحل للمسرح . وأسهمت إلى حد كبير في إبراز الشخصية انصالية للإنسان الفلسطيني وتحميدها في هذا النوع من المسرح

كانت الصورة التي برزت لهذا الإنسان الماحل هي صورة العدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، وبكل حيرته ووجبه . إن العدائي لم يبط من السماء بل ترعرع وسط أكواخ الهبات في مجتمع يسوده البؤس والاضطهاد والفقر ، سل أن هذا العدائي قريب ما ، وليس بطلا فسطوريا يحقق المعجزات ، ولا غملا حامدا لا حبة فيه ، إنه إنسان صاحب قضية ، يمي أبعاد هذه القضية ، وقد اكتشف الطريق الذي يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه ، دون أن ينتظر العون من غيره ، أو يجلس يائسا ينتظر الأقدار عليها تفرج كربه ، وترد له حقه

وفي مسرحية « حزيوان شهادة ميلاد » ، يأخذ البطل - سرحان - البعد الرمزي للسامل الذي يجارب من أجل قضية عادلة

وهذا البطل الرمز هو الذي أصبح محور المسرحية ، بل محور الواقع الذي أخذت منه مادتها الخام . فسرحان مناضل لم يرتكب جريمة قتل ، بل قام بعملية يلمت بها الرأي العام إلى وجوده وهويته

سرحان . من أجل بلادي ... من أجل بلادي . من أجل والدق قلته (الموليس يدخلونه ) .

روبرت . (يعود إلى منصة الخطابة) أيا النواب .. يجب أن يبعد إسرائيل حتى ينسى لها إصلاح أضرار الحرب المظفرة التي خاضتها ضد العرب المتوحشين من أجل استمرار حصار في العالم ١٥

وفي مشهد « الشاعر » يعود الكاتب فيكرر هذا للمنى

الشاعر . برج المراقبة

الصوت سم

الشاعر يريد أن توجه برفقة مفتوحة .

صوت تمصرا

الشاعر : إلى الشعوب المحبة للسلام . إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والامتناع والامتناع بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة .

إلى الذين يصنعون العالم الأفضل يتأدقهم ، توجه بكلماتهم

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أي شر بالمرة ، وإنما نريد نصت الرأي العام الدولي .

- إلى ما يقاميه شعب شرذمة من أرضه .

- إلى ما يجانبه شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار . (٢٩)

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حرباً تحريرية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله يزوج المفاهيم ويحطم (رحلة المكان في بناء المسرحية .

لقد رجع إلى مادج من هذه الأعمال بعد أن «فرقة الباسم» قدمت «الكيرة» على حلب ، فطُرقت إلى موضوع فلسطين من منظور

## • هوامش

- (١) محمد برادة : عودة الأوباش . أفلام . السنة الثامنة العدد (٢) ، مارس ١٩٦٦ . ص ٢١
- (٢) محمد إبراهيم بن عمر : مسرحية «عودة الأوباش» - ص ١٠ ، ٩
- (٣) نفسه ، ص ١١
- (٤) نفسه ص ٢١ - ٢٥
- (٥) نفسه ص ١٠ - ١١
- (٦) حسن محمد الخطيب : مسرحية «وادي الخازن» ص ٢٩ (مسرحية شعرية)
- (٧) نفسه ، ص ٣٤
- (٨) نفسه ص ٦٢
- (٩) نفسه ص ٦٨
- (١٠) نفسه ص ٦٩
- (١١) حسن محمد الخطيب : مسرحية «مساءة بن جادة» ص ٢٢ (مسرحية شعرية)
- (١٢) نفسه ص ٢٦
- (١٣) نفسه ص ٣٣
- (١٤) نفسه ص ١٨
- (١٥) أحمد عبد السلام المنقار : مسرحية «بولاي يديس» - ص ٥٠ - ٥٢
- (١٦) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧
- (١٧) أحمد بسيون : «نص الحداثة» - مسرحية شعرية للشهد الثالث ص ٢٩ - ٢١ - ٢٠
- (١٨) نفسه ص ٦٦
- (١٩) نفسه ص ٦٨ - ٦٩
- (٢٠) د . عبد الله العروى ، تاريخ العرب ، ص ٣٥٢
- (٢١) أحمد بسيون ، تاريخ الحداثة ص ٨٥ (الشهد التاسع)
- (٢٢) دورية المسرح الهندي . كتالوج ليلياء ١٩٦٦

تقدمي في أحداث مسرحية الكيرة حول حرب أكتوبر ليس كما دارت في المشرق ، ولكن كما يراها المواطن ، سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد العرب ، لقد ركزت على محورين أساسيين ما يدور هناك الحرب ، وما يدور هناك العلاء ، ومجد كذلك مسرحية الزحف المقدس لأبي عمر اللبني ، وهي ملحمة عن حرب أكتوبر «انتزاع الأراضي» وفي هذا الصدد وفي نفس الخط يمكن أن يذكر مسرحية «حكاية الرجل البسيط في الحرب والسلام» لكويتي سالم ، ومسرحية «بيرون السفير المتجول» تأليف محمد مسكين وإخراج يحيى بودلال .

وهذهما هو إحلال العلاقات والصيغ الديمقراطية على أسس موضوعية ومن مواقف الإدراك الكامل للمسؤولية ، والنصا بشكل حيث ومتواصل من أجل تحقيق التوازن في مجمل الصداقات التي تقومها .

## • مراجع البحث

- د . غلال شكرى : أدب المقاومة
- عبد الرحمن بن زيدان : من نصا للمسرح العربي
- د . عبد الله العروى : تاريخ العرب . مجلة تركية
- د . وصف أبو الشباب : صورة المسرح في الضفة الفلسطينية - المعاصرة
- ضياء كمال : الأدب الفلسطيني المقاومة تحت الاحتلال . ١٩٦٧ - ١٩٦٨ الأثار الكاملة . المجلد الرابع .
- «الثقافة الجديدة» حزب الإصلاح الوطني . وقائع مهمه العدد (١٨) السنة الخامسة ١٩٨٠ . إدريس بوردة ، عبد العزيز السمرود

- (٢٣) أحمد الطيب الطنج : الفطرة ، أوبريت وطنية بالزجل العربي المصفي في سبع لوحات مطبوعات مسرح محمد الخامس ص ٦
- (٢٤) عبد العزيز الخطيب : مسرحية الفطرة - للفنون . السنة الثانية أكتوبر / نوفمبر ١٩٧١ ص ١١٠ - ١١١
- (٢٥) د . علي الرامي . المسرح في الوطن العربي ، عام المراجعة : الكويت
- (٢٦) أحمد الطيب الطنج : مسرحية الشهيد ، للفنون - العدد ٣ - ٤ ، أكتوبر / نوفمبر ١٩٧٧
- (٢٧) نفسه
- (٢٨) نفسه
- (٢٩) نفسه
- (٣٠) عبد الكريم يرشيد : جريدة المر
- (٣١) عبد الكريم يرشيد : حلة في الرأيا المتكسرة - مسرحية لم تطبع
- (٣٢) نفسه
- (٣٣) نفسه
- (٣٤) عبد الكريم يرشيد : غروب والأمة الصليبية (الأفلام العراقية) العدد الخاص بالمسرح العربي المعاصر آذار ٦ - ١٩٨٠
- (٣٥) عبد الكريم يرشيد : مسرحية «حكاية الحرية» (ملحق جريدة المأم
- (٣٦) عبد الكريم يرشيد : مسرحية «عطيل والحيل والبارود»
- (٣٧) أحمد الرامي : حزنان شهادة ميلاد . حلة الملية . العدد (٧) ص ١٠٨
- (٣٨) نفسه
- (٣٩) نفسه
- (٤٠) فاضل يوسف ، خمس مقالات في المسرح العربي . الثقافة الجديدة - العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٢٤

# المسرح الإقليمي

## البَحْثُ عَنِ هَوِيَّتِهِ

لا شك أن العرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي في مصر يوصفه دائما لا ينفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ، فإن كل مشكلات المسرح المصري تفلت بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة وطبيعته المتميزة . فندرة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعيادات ، وانخفاض المستوى الفني ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل ندرة أحيانا (ومخاصة المنصر السان) - كلها مشكلات يعاني منها المسرح الإقليمي كما يعاني منها المسرح المصري في مجموعته .

ولقد كثر الخوض في مثل هذه الأمور حتى أصبح الحديث فيه ضربا من العبث لذلك فإننا سننظر حديثا على مشكلات المسرح الإقليمي التي ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، أملين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، حتى أن سهم يقدر ولو ضئيل في محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وعظمائه الفنية .

## أمير سلامة

أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل في نوعية الجمهور ، فالنوع الثاني من المسارح يقوم غالبا في المدن الكبرى ، وهو في مصر يتركز في العاصمة ، أما للمسرح الإقليمي فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولنا نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكني المدن في الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستوياتها من فرد إلى آخر ، فالواقع أننا نعيش في واد أحصر صيق ، يمتد على شاطئه . بلنا ، ويجعل الوطن كله كعائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التي إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ، وليس في مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ، وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية لم تكن قادرة على أن ترقى بنا إلى المستوى الإنساني العام تظل تجربة ضحلة . وإذا فهل معنى ذلك أن كل ما يصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصبح في الوقت نفسه لأن يقدم في الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تكشف فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمي ستظل لا محالة . وهنا نكون بإزاء معادلة صعبة : فهل معنى

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجاري ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ، فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على فنيين حرفيين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متقاعدين معه (كما في المسرح التجاري) . أما المسرح الإقليمي فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادي من الدولة . ويقصد النوع الثاني أساسا إلى تلبية حاجة الجمهور الرغب في تذوق الفن المسرحي بأشكاله المختلفة ، وتمثل أساسا في شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التي يذهب إليها الجمهور بعد أن يدفع ثمن ما يحصل عليه من متعة فنية . أما في المسرح الإقليمي ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة محامية إلى الجمهور فإن الآلة تنقلب ، إذ إن الجمهور لا يذهب هنا إلى المسرح بل يصحح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثاني من المسارح يسمى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تعطي جانب من التعففات ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالبا بتحقيق أي عائد مادي ، تتصاعف مسئوليته ، من حيث إن عليه أن يفرز الجماهير في عقر دراهم ، وأن يجعلها تتذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يشعرون المسرح للمرة الأولى .

وطبيعي أن يفرض هذا على المسرح الإقليمي شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما سيصبح فيما بعد .

ذلك أن نعرض على أهل الحضر صومًا مسطحة ساذجة تصور أنها لاتصلح إلا للأميين من الفلاحين؟ إننا لو فعلنا ذلك ظل نظم أهل الحضر محسب بل جماهير شعبنا من الفلاحين أيضًا، كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة المسرح. وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضًا تتناول مشكلاتهم القسوة وحدها؟ إننا إن فعلنا ذلك أيضًا فسجد أنفسنا جود إلى ذلك التقسيم الذي نأباه، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعالم وهلم جرا. فإذا لم تكن تلك الحلول بقادرة على أن تواجه المعادلة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى طريق مسدود؟ الواقع أن هذه المعادلة الصعبة تعرض أحد وجوه التحدي في تجربة المسرح الإقليمي. وسوف نجد أنه في الإمكان العثور لها على حل لا يثرى فقط تجربة المسرح الإقليمي بل تجربة المسرح المصري كله.

لقد حاولنا في السطور السابقة أن نضع أيدينا على بعض الملامح المميزة لهوية المسرح الإقليمي من خلال الموازنة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح. والآن علينا، كي نستكمل البحث، أن نحوس في ذات شأن المسرح الإقليمي لنظم بعض الإلهام بفكر هذا الفنان من مسرحه ثم وضعه هذا المسرح في الواقع الحقيقية.

إن معادلة التحدي الصعبة، التي أشرنا إليها آنفًا، تكاد تجتم على صدر فنان المسرح الإقليمي في شكل كايومي، على هي في الواقع تمثل عقدة لديه، التي لاسيل إلى الخلاص لها. كايومي ثم قد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يشير إليها، بل إنه يكاد يثور ثورة عارمة إذا صدرت إشارة إلى من يتبنى بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجميعياتهم التعاونية، فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمي في مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قبته الفنية، واستصغار لشأنه، ومحاولة للقضاء على امتياز فنان هذا المسرح. وهم في المسرح الإقليمي يشيرون دائمًا إلى تجربة أجيال عندما عرضت مسرحية تسمى (أه بالند) في بداية السبعينات، تناولت مشكلات الجماعات التعاونية، وكان المقصود منها أن تكون نموذجًا لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمي. ونحن معهم في ضرورة الهروب من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمي، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التعاريف المسرحية التي تنسب إلى هذا اللون المسرحي تمثل أحد أوجه الضعف في طبيعة فنان المسرح الإقليمي. ذلك أنه قد تكون هناك تجربة مسرحية بالغة الجدية والعمق والحدة، تدور حول مشكلات الجماعات التعاونية في علاقتها بالفلاحين، ثم تنبذ لحد أنها تصطدم بهذه الحساسية وحدها.

هذا اللون من تصميم الأحكام والحساسية للرضية ومحاولات خفض الطرف من معادلات التحدي، لاتندى في مثل هذه المشكلة وحدها، بل تكاد تكون الطابع الخاص الذي يميز فكر الكثيرين من فنانين المسرح الإقليمي.

ولنأخذ على سبيل المثال قصة المسرح الحاد. فانت أينما انجذبت بالحديث إلى فنان المسرح الإقليمي فستسمع قصة واحدة تتكرر دائمًا: نريد مسرحًا جادًا، مسرحًا لا يمتص إلى عروض القطاع العام المأجولة، أو إلى طقوس مسرح القطاع الخاص. وهذه أسية نأمل جميعًا في

تحقيقها على يد المسرح الإقليمي، لكن هذه الأسية لم تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القصة نظرة علمية ونبدنا التشجيع، وليس معنى أننا نريد مسرحًا جادًا أن ننظر في احتقار إلى أي عمل بقصد فقط إلى إصحات الجمهور، ولعل من المفارقات العجيبة في هذا الشأن أن تعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يميل كثيرًا إلى تلك المسرحيات التي تثير ضحكك بل قهقهته، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلاً، الذي كان يحضر الصحنك، ويرى أن المسرحية يجب ألا تثير ضحكًا إلا الابتسام للهلل. بل إن النظريات التي تتناول طبيعة الكوميديا تشير أحيانًا إلى أن الصحنك في الكوميديا يقوم بوظيفة تطهيرية تقابل لشعفة والفزع في التراجيديا. ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمي المصري يرى أن الصحنك هو بمثابة غيابة لوعي الجماهير، ومن ثم فإن كل كوميديات «الفارح» التي تقصد إلى مجرد إصحنك الجمهور مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي، مما كانت جودتها. ويحصرني في هذه المناسبة دعوة أقيمت بمدينة بنها، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدي خفيف، فقد هوجمت في عتف، وصدت عملاً من رجس الشيطان، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمي. لمجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص.

لما أهم القضايا التي تشغل بال فنان المسرح الإقليمي بشكل حاد فأما هي قضية التأصيل أو البحث عن صيغة أو قالب لمسرح مصري صميم. وكما تعلم فإن هذه القضية برزت إلى واقع مسرحنا في خلال فترة النهضة المسرحية في الستينات، عندما طالب عدد من المسرحيين، على رأسهم الكاتب المسرحي يوسف إدريس، بالعودة إلى ما تصوره بعض أشكال المسرح المصري صميم، مثل السامر والأراجوز وخيل الطفل وعروض الحارة والمسرحية الفرعونية وغير ذلك. ومع أن هذه القضية قد تبدو جذابة لدى بعضهم فإننا لانتطيع أن نراها إلا صرخة من السهقة والبهت، يمكن أن يدفع بها المسرح إلى مآهات لانهية لها. ففنان المسرح الحقيقي لا يجهد نفسه في البحث عن صيغ يباهي بأصالتها، بل في أن يقدم عرضًا جيدًا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بجمهور مع جمهوره. ومع أن كثيرًا من هذه الكتابات المقاصدة إلى البحث عن قوالب أصيلة للمسرح المصري قد كست في حماسة شديدة. فإن بعض أصحابها لم يكونوا واقعيين - لحسن الحظ - تحت سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون ما ينادون به، ولأخذ على سبيل المثال مسرحية القراقير ليوسف إدريس التي قصد صاحبها أن تكون شكلًا مصريًا صميمًا في قالب ما اصطلاح على تسميته بمسرح السامر. لقد كانت في الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح، كما هي معروفة في مسرح براندت للو الذهبي. فالقراقير لاتقدم إلا انحاطًا ذهنية مجردة. وليس شخصيات حقيقية من خلال قصة بسيطة، كما تصور أن يكون السامر الشعبي، المستوحى من أفراس الفلاحين واحتمالاتهم. ونحن نعترف بأن القراقير عمل مسرحي مريد في تاريخ المسرح المصري، أعاد فيه صاحبه من كل المدارس للصدادة الواقعية كما سرها في تراث للمسرح العربي، إلى جانب إعادته - بطبيعة الحال - من القافية والنكت انشعة وتصبح عصمة الكاتب عندما يكون قادرًا على أن يصهر كل هذه الخبرات في شكل هي متسق مع نفسه. ويؤخذ أن هذا ما فعله يوسف إدريس في القراقير.



حيث جاء استخدامه للقافية والنكت الشعبية لضرورة أمثلتها عليه طبيعة العلاقة الحدية بين السيد والعره ، وليس لمجرد تطبيق مانادى به في بحث عن قوت نصية يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته الثانية «المهرلة الأرضية» كانت مجرد مجموعة من الأفكار الذهبية ، مقطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبي . لقد نجحت مسرحية المرافير بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أضعفت في الوقت نفسه في أن تشق لكانتها أو لغيره من كتاب المسرح طريقا نحو مسرح مصرى صميم كما أراد لها مؤلفها . وهذا أمر طبيعي ، فلا يستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب المصري الصميم الذى يبحث عنه بعضهم عبثا . ذلك أن هذا القالب إن وجد فإلى بتشكيل طبيعيا من خلال امتداد جذوره في وجدان الجماهير ، وهكذا بدأت الدراما العربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الآلهة ديويزيوس وسارت في تطورها الطبيعي حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليوناني العظام أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس . وكل ما منه أرسطو هو استنباط الشكل من خلال الأعمال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها أرسطو أن تمتد عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتكيف حتى وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة ، التي بدأت مصاحبة لطروف اجتماعية وانجماهاات فكرية معينة ، لم تكن إلا نظويعا للصيغة لتناسب مع هذه الظروف والانجماهاات . حتى مسرح برخت لم يقم أساسا إلا بوصفه سلبا لهذه الصيغة . ولو أن الساموكتشي أو المسرح الفرعونى كانا بمثابة صيغ لمسرح حقيقى فلماذا لم ينشأ لها تراث مسرحى خصص عبر الزمان كذلك الذى كان للدراما العربية ؟ ثم لنعرف جميعا أن مسرحا المصيرى الحديث استند في قيامه إلى تقاليد الدراما العربية . وماعنه يوسف إفريس في المرافير لم يكن إلا استنباط لبعض الأساليب أو النيات الشعبية . وهو لم ينفرد بذلك وحده ، فتمس لتجربة تكررت عند رشاد رشدى في مسرحيات مثل «الفرح بإسلام» و«بلدى بالمدى» . ولولم يكن الحكيم نفسه فعل ذلك في «الصفحة» ، التي قاد بها من تراث الكوميديا المرحلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهوى ليعود في الطعام لكل فم وغيرها ، وصحى المصطفى استناد من التراث الشعبي في إخراجه لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو رايد الهلال ثم عاد ليقدم - تجربة مسرحية مبنية إلى إحدى قصص تشيكوف وتستعيد من تجارب المسرح الحلى الأوربى . وكل هذه المحاولات التي استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم تكن إلا تجارب فنية تقتضيها ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج . دون أن تشكل في الواقع تيارا نحو مسرح مصرى صميم . ذلك لأن هذه التجارب - بسد بدورها إلى تراث «الدراما العربية» ولا يمكن أن تعد منه حية مثل المرافير أو المخرج بإسلام أو أبو زيد الهلالي أكثر مصرية من مسرحيات حدثت مادنها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى بعض بداهة بوقعية مثل «الناس إلى تحت» و«عيلة الدغوى» و«المسيسة» أو «المخروسة» .

ولمعد إلى المسرح الإقليمي ، حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقة حادا لرجال هذا المسرح . ولابد أن يشير في هذا الشأن إلى تجربة مسرحية ظهرت في أوائل السبعينات . عندما قاد عبد

الرحمن الشافعى حشدا من المعين والرافضين الشعبيين من خلال نص يقوم على صفة شعبية عن علي الزريق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لا تعتمد أن تكون لونا من المسرح العنالى الاستعراضى فإنها في الواقع كانت أقرب ما تكون إلى روح السامر الشعبى البسيط . واعتقادى أن أحدا لا يستطيع - حتى صاحب هذا العرص للمسرحى نفسه - أن يدعى بأن عبد الرحمن الشافعى قد عزز بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المتقدمة لقالب المسرح المصرى الصميم ، التي يمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية وطموحاتها للمسرحية لا تعتمد أن تكون نوعا من العروض التي تنسى إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر براعة المخرج في الاستعراض . ومع أن هذه المسرحية - لم تكن في مثل شموع العرفير فإنها كانت أسعد بها حظا . لأنها فتحت أمام مخرجها عبد الرحمن الشافعى الطريق نحو مخرج وأسلوب في الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح في عروضه الأخرى . حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المسرح اسم «الطريقة الشامية» كذلك فإن هذه المسرحية أو - بالأحرى - الطريقة الشامية استطاعت أن تصنع للمسرح الإقليمي كله بصيغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى ، وتنحصر بشكل أو بآخر العناء و الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى ، حتى أصبح يشكل ما يشبه (الموضة) في المسرح الإقليمي . حتى لو كانت المسرحية لا تحتل عنصر العناء أو الاستعراض فسوف تجد من يقترح إدماجها في العرض المسرحى . إن الطريقة الشامية - حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها مهبعا لمسرح مصرى صميم - قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده ، في حين أحقق أغلب العروض التي حاولت أن تقيد هذه الطريقة ، التي كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح . ويبدو أن المخرج عبد الرحمن الشافعى ، الذى «يشق هذا الأسلوب» يصدق من أعماقه ، يصل الاحتياط بأسراره بنفسه ، فتجلبت مقلدوه في دياجير الظلمة . ولتأمل معا ما انتهى إليه أثر الطريقة الشامية في المسرح الإقليمي ، كما شهدتها في بعض عروض عام ٨٠ - ٨١ .

وسوف أشير إلى عرضين حل وجه التحديد ، هما «سيف رى الليلى» ، من إخراج عباس أحمد و«قطعة بسج قرواج» ، من إخراج رافت النوبوى . لما بها من تأثير واضح بالطريقة الشامية . أما أولها ضد اعتماد على نص من تأليف صهير عبد الباقى ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للمحمة دون كبحوتة ثم بالناسها ثوبا عربيا من الملحمة شعبية «سيف بن ذى برن» . وهو عمل لاشك بالغ الضخامة ، لكن النص المقتصد في المواقع لبناء الدرامى السليم ، صعد أشبه بالقرات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إسماء كل ألوان التعقيد والعموص على صفة . وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض العضلات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتصح لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج محشدا للعرص كل ما يستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية ، بدءا من الرواة والمثليين إلى المرائى وحيال الظل . دون أن يتذكر من قد يسبق بين هذه العناصر جميعها . وأن يصورها في قلب النص الصغير أصلا إلى الترهط والوصوح . فاعتمد العرص بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى وقطة بسج قراوح ،  
الذي حاول فيها مؤلفها ومخرجها وألفت التوزيع أن يعود إلى بعض  
أشكال المسرح الفرعوي . وفي محاولة منه للتأصيل إدا به يحاور الحد إلى  
تلميح أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث في واقع قرية  
مصرية معاصرة ، فأنهى إلى لون من التعريب يتناقض مع ما كانت  
ترمي إليه المسرحية من إحداث هزة قومية لدى الجمهور . وقد حاول  
المؤلف أن يحدد في نصه كل ما يستطيع من طقوس فرعونية وعربية  
ومصرية حديثة ، حتى جاء العرض كشبه تحتف طقس ، يحتاج  
لاستعابه إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبي . وعلى عادة  
الطريقة الشامية عند المخرج للعرض جمعا من اللشدين الذين يشكلون  
الزفة الشعبية ، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه ، فاستحال إلى ما يشبه  
الزفة مبتدأ أي إيقاع . إن هذين العرضين - برعم كل ماسقاه من نقد  
لها - هما ، بلا شك ، أكثر عروض المسرح الإقليمي التي شاهدها  
طموحا . ولاشك في أن طموح كل من المخرجين التي أبعد مدى من  
الطريقة الشامية ، لكن الطريقة الشامية التي حاولا تقليدها هي أكثر  
اتساقا مع نفسها ، وبسطة على أدواتها ، في حين أن كلا المخرجين عباس  
أحمد ولألف التوزيع اقتضا هذه الميزة في عرضيهما ، فجاء الإخراج في  
كليهما أشبه مايكون باستعراض المصنوعات ، متزقا بين محاولة التأصيل  
واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح الغربي تعقيدا

هذا الفرق يظهر بشكل شديد الوضوح في عرض عباس أحمد  
الأخير في السويس وليلى الخصاد ، حيث بدأ المخرج بشكل السامر ثم  
انتهى باللحز إلى الآلية ولاشك أن الآلية تتنافس تنافسا تاما مع  
شكل السامر البسيط . إن مسرحية المرافير لم تحقق طموح كاتبها في شكل  
مسرح مصري صميم ، ولكنها مع ذلك جاءت مصلا شاعرا ، لأن  
مبدعيه استطاع أن يصهر فيها كل ثقافته وخبراته وتجاربه المحلية ، وأن  
يجعل الشكل متسقا مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعماق فنان مبدع  
فقد كانت مصلا أصيلا بكل المقاييس

وبهذا المعنى يمكن أن نهم معنى الأصالة في الفن . أما كل تلك  
المحاولات المتصدة لما يسمى بالتأصيل فلا تعدو أن تكون استعراض  
مصنوعات ، ولي تكشف إلا عن فحالة موهبة أصحابها أو تعرفهم ،  
ولسوف يطولها السيل

ومرنا الحديث عن عرض مسرحية (ليلى الخصاد) لعباس أحمد  
إلى مشكلة تفرق كثيرين من متفرجي المسرح الإقليمي ، فخرجت بشكل  
سامر في الندوة التي صاحبت العرض وحضرها عدد من نقاد المسرح ،  
لا وهي مشكلة المصوغ ، التي نلتقي بها أحيانا في بعض عروض هذا  
المسرح الذي نعترض أنه يقدم إلى سطاء الناس في الأمانم . فلقد اتفقت  
أراء كثير من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضا بدرجة تجعله لا يصلح إلا  
لأن يقدم في مسرح تجريبي ، كمسرح الطلبة في العاصمة ، لا في  
مسرح جماهيري كالمسرح الإقليمي . ومرة أخرى يعود إلى المعادلة الصعبة  
في التوفيق بين طموح فنان المسرح الإقليمي وطبيعة هذا المسرح المرتبط  
أساسا بجماهير الناس في مجموعها وبهم الأميون من الفلاحين البسطاء  
ولقد سبق أن رصنا صيغة المسرح الذي لا يقدم عروضه إلا على مستوى  
مصطنع أو مباشر أو تعليمي ، فكل هذا المسرح لايتسنى إلى الفن في

شيء . وبالمثل فإن العرض للمسرحي العاجز عن التواصل مع الجمهور في  
عمومه هو بعيد عن روح المسرح وطبيعته رسالته . فإذا كنا قد رصنا  
السطحية والمباشرة والتعليمية ، ورعبنا في مسرح قادر على التواصل مع  
الجمهور ، فلا شك أنه لابد أن يتوافر لهذا المسرح قيم جالية معينة  
واحدة هذه القيم هي المصوغ . والمصوغ في الفن  
Ambiguity - كما عرفه الناقد إسماعيل بوضوح - هو وبرة  
للمنى ، أى أن العمل لايقدم على مستوى الدلالة المباشرة ، بل يكون نه  
أكثر من بعد ، وهذا ما يفرقه عن العمل غير المنى . لكن المصوغ  
المنى لايجي في الوقت نفسه أن يتحول العمل المنى إلى مضطه محيرة ،  
إذ إنه يصنع عيبا عندما يكون نتيجة لصعب الأفكار التي نحاول أن  
تعمل عجزها بالمصوغ المتعمد .

والذي لا شك فيه أن عرض (ليلى الخصاد) إنما يتسنى إلى هذا  
النوع الذي تحول فيه المصوغ إلى عيب . وقد ذكر الناقد أحمد عبد  
الحمد في الندوة التي صاحبت العرض أن هذا النص الذي كتبه محمود  
دهاب منذ أكثر من اثني عشرة سنة والذي عرض أكثر من مرة ، لم  
يلاق في أيها أي استجابة جماهيرية ، إنما يكشف عن عيب في النص  
نفسه ، وفي قدرته على التواصل مع الجمهور ، ومن جهة أخرى فإن  
تمزق مخرجه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة ، جعل  
العرض يعتد التناقض في الشكل ، فصاعف ذلك من عجزه على  
التواصل . وهذا العجز يلزم العرض قطعا ، سواء تم العرض في مسرح  
محدود للمتفرجين كمسرح الطلبة ، أو في مسرح يقدم للجماهير العريضة  
كالمسرح الإقليمي لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس المشاهد .  
ولأننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبي مجرد هذا  
العجز ، فليس كل عرض تجريبي عرضا عاصف معتقد بالضرورة  
للتواصل مع جمهوره . كذلك فنحن لا ننتفيق مع رأى الأستاذ أحمد عبد  
الحمد في أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها في المسرح  
الإقليمي ، بل إن التعريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة خلق  
مسرح جماهيري ناجح .

ولو كان عرض مسرحية (ليلى الخصاد) مقصودا به حق أن يقدم  
في مسرح محدود للمتفرجين في العاصمة لربما أعتق صاحبه من كثير من  
اللوم الذي وجه إليه عندما قصد أن يخرج المسرح الإقليمي ، ذلك أنه  
وهو يخرج هذا المسرح - حتى ولو قصد إلى التعريب - كان عيبه وهو  
يتفق النص ويخرج ان يصح في حسابه شكل رئيسي أنه يقدم عمدته  
للجماهير العريضة في أقاليم مصر . ولكن يبدو أن بعض مخرجي المسرح  
الإقليمي لا يصنعون هذا الأمر في حسابهم وهم يخرجون أعمالهم ، بل يبدو  
أنهم - لانتهاهم إلى المسرح الإقليمي - يلجأون بسبب هذه الحساسية  
وحدها إلى المصوغ والتعقيد المتعمد ، متناسين أن الفن العظيم هو الفن  
البسيط والمهور للمنى في الوقت نفسه ، وأنه كي يتحقق يحتاج إلى موهبة  
وجهه عظيم .

على أن المصوغ في بعض عروض المسرح الإقليمي لا يتأثر فقط  
أشرنا إليه من أسباب ، فهناك أحيانا الرعة في مخاطبة الجمهور بأمر قد  
يتصور صاحبها أنها ربما لانفقت من الرقيب . وهو برع من المسرح يسمى  
عادة مسرح الإسقاط ، وقد شأ هذا المسرح في مصر منذ الستينات



إن فناني المسرح قد يلجأون إلى الإسقاط - كما ذكرت - على حساب قنهم ، لكن المسرح الحقيقي هو ما يتجاوز القضايا الخزنية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرحب . وهذا ما نأمل أن يكون عليه مهرجان المسرح إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه .

لكن تأثير المسرح الإقليمي بمسرح الإسقاط يبدو أثره قويا في القالب الذي انتهى إليه هذا المسرح . فمن المعروف أن مسرح الإسقاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) لبسط من أحداثها على المسرح . ومع أن كثيرا من عروض المسرح الإقليمي لم يخرج لهذا الهدف على التحديد ، فإن الكثيرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التي يستعملها مسرح الإسقاط ، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هي المادة الرئيسة التي تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع . وربما ساعد على ذلك انتشار نيار الرغبة الحارقة في التفاصيل ، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل - بمثابة الفرصة في المسرح الإقليمي . فالقصة لا بد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبي ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وعاليا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المعلقة للظلم والعدل . وقد كان هذا واضحا في مهرجان المسرح الإقليمي في عام ٨٠ ، فمهرجيات مثل «صيف زى البرل» و«قطة بسج ترواح» و«الملك هو الملك» و«عالم على بابا» و«يلغي أياها لملك» و«امرأ الجراج» و«وشيك ليك» كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع . ومع أن امتلهاام التاريخ أو القصص الشعبي مادة للتعبير المسرحي هو أمر لا عيار عليه في حد ذاته ، فإنه عندما يتحول إلى شه تيار جارف ، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تلاق مثل هذه العروض أي نجاح يذكر ، فإن الأمر يتحول

نتيجة للرقابة السياسية الصارمة ، التي دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا . ولعل أن مسرح الإسقاط غالبا لا يتج إلا مسرحا محدود القيمة الفنية لكنه يكون له ضرورة فورية عندما يكون مبعجا أمام الفنان لخطية جمهوره بما لا يستطيع التصريح به . وطبيعي أن الفنان في هذه الحالة لا يضحى بالقيم الفنية لعمله في سبيل هذه الرسالة ، بل إنه يضحى بما يكفل للعمل حلوه ، ذلك لأن مسارح الإسقاط - إلا في استثناءات قليلة - تكون مرتبطة بعصايا وقتية ، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم يعد لهذه القيمة وجود . وإنه كن المدهش جدا أن مسرح الإسقاط قد يق أثره ونحن في بداية الثمانينات ، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأقيمت في البلاد معارضة تستطيع أن تقارن عملها في صراحة . ومن الطبيعي أن ما يقال في مقال هو أجدى بما نقوله المسرحية تلميحاً . كذلك مما يزيد من دهشة المرء أنه في الوقت الذي يقدم فيه للمسرح القومي المصري عملين للكاتب سعد الدين وهبة يتفقدان المصنع في وضوح وشراسة ، وهما «ميادة المحافظ على الحوا» و«مهرة مع الحكومة» ، مازال بعض فناني المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله في النور

لكما يبدو أنها الشركة التي ورثناها من مسرح الستينات ، والتي لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام قو عهد نفسية مازالت فينا . لكن هذه الأوهام والعقد ليست من نصيب للمسرح الإقليمي وحده بل مارثنا تلقى بها في عدد من عروض المسرح المصري ، حتى التي يقطعها القطاع الخاص ، والتي نجد في التلميح أحيانا وسيلة لا مفرضا بعض أفراد الجمهور . ولعل من الآثار الصارة الواضحة لمسرح الإسقاط ما انتهى إليه الحال من الابتذال لرمز مصر ، حيث أصبح يرمز لها في مثل هذه العروض بامرأة تكون أحيانا بيبة وثارة خضرة ومرة بوبية الخ ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا يحظر يبال المؤلف أن يجعلها معادلا للرمز . وهذا مثل لما يتركه مسرح الإسقاط من استجابة سيئة في نفس الجمهور .

إلى ظهرة غرية . فقد قام المسرح اليوناني القديم على معالجة الأساطير والآلهة الإغريق في علاقتهم بالبشر ، ولكن هذه الآلهة كانت حبة في وجدان الشعب الإغريق الذي كان يمثل هو وأخته وحدة واحدة ، بل إن القصص التي قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصا معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها عن ظهر قلب . فهل العالم الذي تقدمه عروض المسرح الإقليمي هو عالم مرتبط وجدانيا بحياة الشعب المصري ؟ وهل يجد فيه نفسه حقا ؟

إذا تفحصنا عن أن الكثير من هذه العروض هابط للمستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاتتلاق استجابة جماهيرية تذكر . وهذا ما بدأ واضحا في المهرجان الذي سبقت الإشارة إليه ، والذي قدمت فيه بعض تلك العروض التي أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه النتوجة من العروض تلاقى في وقت ما بعض النجاح الجماهيري فإن الاستمرار على نفس الخط قد أفقدها جدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ سيد الباجوري مخرج عرض «وظيفة شعرها أصفر» في ندوة بنتها التي سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقا لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذي تتبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : أحسن أن هذه العروض تقدم في جوا غريبا ، وعندما سألته عن السب قال : أنتي لا أرى فيها نفسي ، وهي في الواقع لا تعالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقا أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد . ثم لقد ضاقت المسرح الإقليمي بنصوص مثل «أه يا بلد» ، وهو في هذا على حق ، ولكنه بدلا من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، تحرك آليا ، محددا ذاته في نطاق قالب معين للعرض ، تاه فيه وسط ليالي ألف ليلة وليلة ، وحالم الخيالي ، وطقوس المبدع الترحوي .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فنان المسرح الإقليمي هو هذا الإصرار على التعريب والتفويض المتعدد . فمن الندوة التي صاحبت عرض (ليالي الحصاد) وقف أحد مخرجي الأقاليم يقول في نقد (سم ، نحن لبدعين ، مخرجي الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نخطب الشعب بالنصوص) . ولعل أقول لهذا المخرج «نم ياسيدي فلتصروا ، حتى يتصرف حكم الناس وتعلقوا أبواب المسرح» . فقد حاولت أن أجد تفسيراً لمثل هذا الإصرار على التفويض والتعريب المتعدد ، في الحزى وراء اللوعة ، وفي بعض الحساسيات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً أكثر إقناعاً .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمي التي تقصد إلى التعريب والتفويض فهذا ، مثل «ليالي الحصاد» و«ليلة سبع زواجر» على أحد طرفي القوس المسرحي فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يجاوز مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «شيك ليك» و«لإليك» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير . إذ لا نلتقي إلا نادرا بتنوع من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحي مع جمهورها ، مثل العرض الرائع الذي قدمت مؤخرا فرقة دسوق بعنوان (امر إرالة) ، والذي يعالج من واقع البيئة قصبة انتشار الدجل والشموعة وسيطرتها على عقول الناس في مجتمع متخلف . لقد قول هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيرا ،

لأن مادته جاءت أساسا مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جماعة من الفنانين المبدعين الذين يفهمون طبيعة المسرح ورسائله . كذلك أيضا قد نلتقي أحيانا بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يمثل أحدها فعرا للمسرح المصري كله ، مثل عرض «الملك هو الملك» ، الذي بلغ مستوى متميزا في الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائما ليكشف عن الأزمة التي يعيشها المسرح الإقليمي من حيث إنه يغنى بشاطئه مساحة

من الوطن تخوف كثيرا ما هو منوط بمسارح العاصمة . وإذا كنا نلتزم للمسرح الإقليمي المنذر من حيث إنه يعانى - كباقي المسارح الأخرى - من ندرة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتزم له كل المنذر ، فالمشكلات البيروقراطية ، وللوامعات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التي لا تشك في توافرها لدى المؤلفين المصريين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمي ، الذي لا يعانى كثيرا من مثل هذه المشكلات ، يمكنه ، بشيء من الجهد والتخلص من بعض العقد النفسية وربما الشكليات أحيانا ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن للمسرح الإقليمي يمكنه أن يستمد من قوا مسرح القطاع العام الضخم ، (والذي يرفضه هو نفسه لأسباب لا نعلمها ، مع أنه يستطيع - عن هذا الطريق - أن يعمل لزمته) . والواقع أن هناك كثيرا من النصوص التي قدمت على مسارح العاصمة لكيلا مؤلفينا ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئا ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذي لم يعاصرها

إن لدى المسرح الإقليمي منيع لا يفقد ، وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندهى أن المسرح الإقليمي لم يلجأ إلى التبرؤ ، ولكنه يختار منه ما يناسب المقلب الذي تعلق به دون غيره . فنصوص مثل «حبل على الخازوق» و«عالم على بابا» تعالج مرارا وتكرارا ، في حين أن نصوصا أكثر جودة مثل «عيلة الدوخرى» أو «كوري التاموس» أو «المخرج بإسلام» نادرا ما تمس .

ومع أن تجربة التخصيص التي يلجأ إليها المسرح الإقليمي حلا لمشكلة النص ليست بالمتعبة ، فإنه في حالة اللجوء إليها من المفصل أن يتم تكليف كتاب يهتمون بقدر من الثقافة في مستواهم الفني ، لأن بعض العروض التي شاهدتها لنصوص محصورة في المسرح الإقليمي كانت دون المستوى الجيد ، مثل «المغرب» و«بحر العجب» . وحتى لو لم يجد للمسرح الإقليمي النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محزونين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجماعي ، ويخلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة لمؤلف . وعندئذ يستطيع أن يعالج من القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المخرجين التقليديين به . وهذا يحرقنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمي وأهمها ، وهي نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوضحنا أن المسرح الإقليمي هو أساسا مسرح هواة ، عسى أن أغلب العناصر العاملة فيه من مخرجين وممثلين ومصممين ديكور .. الخ . يتخذون من العمل بالمسرح هواة لهم ، فأغلبهم ليسوا متفرعين أو عاملين بالمسرح يتقاصون أجورا طفيفا عنهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمي مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها مبراية ولو



ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمي في مصر أن البنية الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحيانا مبالغ أعلى من البنية الواحدة لأحد عروض المسرح القومي ، حتى لو افترضنا أن البنية إلى المسرح القومي جميعا مدعورون .

والأمر الآخر الذي يثير الاندهاش في عروض المسرح الإقليمي المصري هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مسارح الهواة غالب ما تتجه نحو العكس . وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذي يمكن أن يعطى الفرقة الفرصة في أن نجد لكل ممثل فيه دورا . وربما لهذا السبب يمكن أن يبدو نص جيد ، لأنه لا يعطى الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق - طبقا للقالب الذي انتهى إليه المسرح الإقليمي - سرعان ما يضاهون عدد الممثلين بإضافة المشاهدين والراقصين أو لاعبي العرائس . وهذا ينهي الأمر إلى عرض ضخم ، قد تعجز أعضا الفرق المسرحية الماهرة عن تحمله . وفي النهاية يجد المخرجين بئسكون بسبب ضعف الإمكانيات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهدا هو فوق طاقتهم أو طاقة الفريق الذي يعمل معهم . ونو كان الدعم المتاح هذه الفرق الإقليمية كبير بالقدر الذي يتناهى عن ربح المسرح الإقليمي فإن النتيجة حتما ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير في مثل هذا المسرح . ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات الحرفية لفن المسرح - وهو الأمر الذي ينبغي أن نعرف جميعا أنه ليس صحيحا ، حل الأقل بالنسبة لأغلبهم - فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الهواة في عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذي يظهر مثل هذا العرض بالمظهر اللائق . كذلك فإن إمكانيات فريق الممثلين الهواة ، الذين يكاد أحدهم لا يعرف أوليات المسرح ، سوف تعجز في مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالبا في مثل هذه العروض تكون متواضعة جدا .

إننا لا ننكر أن هناك محاولات كثيرة في فرق للمسرح الإقليمي نحو مرجع من الانتشار كتبادل الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها في بعض قرى المحافظة أو في مهرجانات مختلفة . مثل المهرجان الذي يقام في « السامر » أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها لفرص على أحد المسارح في القاهرة ، ولكن جميعا محاولات محدودة . يقف أمامها جميعا صحامة عدد المتابعين المشتركين في العرض . ووسيلة إعاشتهم في المدن التي يفتلون إليها ، إلى جانب الصعوبة في نقل الديكورات التي لا تكون غالبا في شكل مسند سهل حمله ونقله . وهذا كله يحول دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذي هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمي .

إن ما نطمح فيه هنا هو شيء أكبر من ذلك كثيرا . لا نريد مجرد عروض تقدم في ليالٍ لا تجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها ظاهريا محدودا بحيث تبعا للصدفة أو لجاذبات فردية ، وإنما نريد عروضها يتمكن من مشاهدتها الآلاف . نريد لمسرحنا الإقليمي أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكني يصل إلى هذا

بسيطة ، وهو ما لا يتوافر لمسارح الهواة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين في هذا القطاع المسرحي هم من موظفي الدولة المتفرجين للعمل المسرحي . وصحيح أن النصوص المخصصة إلى هذا المسرح ليست هبة من أصحابه بل يتقاضون مقبلا عنها ، وكذلك يتقاضى المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن النسبة الرئيسية للمسرح الإقليمي تشكل أساسا من الهواة .

وإذا كان المسرح الإقليمي هو مسرح هواة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة محابة للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الهواة إلا في أنه ينشئ هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة من مسارح الهواة الأخرى ، التي تتحمل مرفعا كل الصب ، وفي الوقت نفسه يلق على هذا المسرح مثولية أكبر ، لكن أسلوب العرض في كل منها لا يفتقر من حيث الطبيعة . وهو يختلف - بلا نزاع - عن مسرح المتهربين ، بما فيها ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الهواة يختلف أساسا عن مسرح المتهربين من حيث أنه لا يمتلك في أغلب الأحوال خشبة مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب في ذلك على الإطلاق ، لهذه النقص بعد بالنسبة للهواة عمرة ، إذ إنهم غالبا ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدي ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدي في أماكن التجمع الجماهيري : في النوادي والمختبرات العامة والمقار والمقاهي وعلى الشواطئ وفي الساحات . وهم في معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ، بل يأخذ العرض غالبا شكل الحلقة ، فيكون أشبه بمسرح « الأرباب » الذي أصبح بمثابة الشكل الرئيسي للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الهواة عندما يعمل ذلك إنما يحرص في أن ينقل رسالته إلى الجماهير ، وهي نفس الرسالة التي للمسرح الإقليمي كما تصورها ، أي عرو الجماهير في حفر دارها بالمسرح .

يمكن لتأمل أسلوب العرض في واقع المسرح الإقليمي المصري بوصفه أساسا مسرح هواة . إننا في أغلب الأحوال - باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الهواة - نجد أن عروض هذا المسرح تتنافس مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدي لمسرح المتهربين . ومع أن أغلب عواصم المحافظات ومدنها الكبرى لا تملك مسارح ثابتة عمرة فإن الإصرار على العرض التقليدي لا يترجم في للمسرح الإقليمي ، إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، عمرة وثابتة ، فالفرقة تتحايل بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقصى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة . ومع كل هذا السعي الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز في أغلب الأحيان أبنايا محدودة ، إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية لعرض على المسرح لا تجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكما نعرف أن علمت أن عرضا مثل « لحظة يسوع ترواح » ، الذي أقيم في العام قبل الماضي بالفيوم ، لم يجاوز عدد ليالي عرضه ثلاث ، برغم الإقبال عليه في مسحاء ، وبرغم الجهد الذي بذل في إخراجها . ذلك لأن عظم المدينة الذي تبناه الدار المسرحية لم يسمح إلا بهذه الفترة المحدودة



التي يجتث لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التي تعرض دائما من خلال جهاز التليفزيون جينا إلى جنب مع المسلات الرديئة . إتنا لو تعايننا عن ذلك فستكون كمن يضع رأسه في الرمال . علينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ، فلا داعي لأن تقدم إليهم عروضاً شديدة الخرافة ، لأنهم لن يستجيبوا لها حتماً . وإذا فخلص عروضنا من التعقيدات والتعصبات والمقدمات ، ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ، وبتأكد أن العمل الفني الجيد هو الذي يقدم نفسه في سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذي يتعالى على جمهوره . ولتكن الصيغة التي توفق بين البساطة والعمق هي دليلنا . ولن نصل إلى أعمال بهذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج في بطنها . أما إذا قلنا عروضاً تعتمد العنوص والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة المحتمة هي أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذي نحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدي للمعادلة الصعبة في إيجاد روعة من العروض تصلح لأن تقدم لساكى الحضر كما تقدم للأميين من الفلاحين و ربما يمكن أن نرى ليس فقط تجارب المسرح الإقليمي بل المسرح المصري كله ، ذلك أن التصدي لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التي توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدي لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصري تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تلتصمهم التجربة الإنسانية الصعبة ، برغم فقرهم الذي حال بينهم وبين التعلم . والمسرح لا يتخاطب معنا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون - برغم أميهم - قد نجدهم أفقر حتى من أهل الحضر في الظاهر بالتلميح لا بالتصريح . وتلك أيضا هي طبيعة لغة المسرح ، فمن المسرح إذن قادر على أن يتخاطب الأميين من الفلاحين كما يتخاطب أهل الناس ثقافة ، ما دامت التجربة الفنية ذاتها واضحة . كل ما في الأمر أن المثقف - بحكم مداركة الواسعة التي اكتسبها من التعلم - قد يصل من التجربة المسرحية إلى مستويات أعمق من تلك التي يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمي سوف يضيق حتماً بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التي تغطي صحتها باستعراض المضلات . كذلك قد نستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تتخاطب المثقفين وحدهم ، في حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تتخاطب الجميع . مسرحية مثل «بيجاليون» لتوفيق الحكيم ، التي تناقش العلاقة بين الفنان مبدعا وعمله الفني بما تحلق اهتماما ذهبيا محدودا ، ولن تتخاطب إلا المثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل «الوالدة» ، التي تقصد إلى مهاجمة نظام سياسي بعينه . وأبسط مسرح للعث الذي يحرص وجهة نظر معينة في حياة العرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماما محدودا ، ولن يستمتع به إلا المثقفون

لكن مسرحية بالغة العمق والبساطة مثل «الفخ» ، لألفريد فرج ، يمكنها أن تتخاطب كلا من المثقف والأي ، بل تستطيع أن تحاسب الإنسان في كل زمان ومكان ، فهي وإن كانت تقوم على تجربة شديدة أهمية فإنها تهتم بإيراد التجربة الإنسانية في شمولها . علينا أن نقدم في عروضنا مثل

الهدف علينا أن نعمل بروح صاحب العقيدة المتعصب المسرحي أن يعتق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو قدرنا وعلينا أن نعمل علينا في عناد إن رسالتنا ليست فقط العمل على توعية جماهير شعبنا من البسطاء والأميين في أعماق أعماق الريف بل أن نقاوم في استمالة الأثر الحربي لذلك الجهاز الإلكتروني الخيف القادر على أن يصل برسائله المضادة إلى كل بيت في سهولة ويسر . إن الجهد البشري الذي نحفره لإفادة صلبة وعظيمة راسخة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشارا وفعالية حتى من الأثير

ولكني نحقق ذلك بوصفنا جودا عاملين في حقل المسرح الإقليمي علينا أن نبذل كبريائنا وحساسيتنا بأننا لا نقل شأنا عن المسرحيين الآخرين ، وأما قادرون على أن نفعل ما يفعلون ، في حين أننا يجب ألا نفعل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن نتدخل معهم في مبرارة ثبت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نحقق في طريقنا مختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين في حقل المسرح الإقليمي . علينا - قبل كل شيء - أن نبذل إحساننا بتسخيم الذات ، وأن نخرج من الإنتاج الكبير الذي لا قبل لنا به ، وليس هو محال علينا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لتكن عروضنا لا تتجاوز الساعة ونصف ولكن لتتجه إلى مسرحيات الفصل الواحد التي نملأها تماما لأنها لا تشبع عروونا . إن هذه المسرحيات التي لا يشتمل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هي أفضل العروض التي يمكن أن نسيطر عليها وأن نقلها في مسرحيات في التجمعات الشعبية المنتشرة لشعبنا ، إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحقق من خلال الانتشار الواسع الذي لعروضنا الجيدة بين الجماهير عبت ألا نسمى في استمالة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضنا بالأسلوب التقليدي ، ولكن نوسع في استمالة إلى أن نجعل المذولة توفرت لنا لعربات التي تنقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق تجمع الجماهير ، نعرض عليهم فننا بأسلوب المسرح الفقير . إتنا بهذا الأسلوب نكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق في أكثر من عرض ، لا في عرض واحد كبير قد ينوءون بحمله .

وربما لمن الغريب أننا في الوقت الذي يبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسمي لتقديم عروضنا على خشبة المسرح العربي بشكله العتيق ، حتى لو اقتبنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس (ليالي الحصاد) إلا نموذجاً لهذا التناقض الغريب ، ويردد هذا الأمر عرابة عندما يعلم أن عروض الحواة في العرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التي نشلق بها كثيرا ولا يعرف كيف ستعملها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يتناقض وطبيعة المسرح الإقليمي . وأصعب إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكني لا أقصد بالتجريب في المسرح الإقليمي أن يكون مجربا مطلقا ، كحدث الذي يمكن أن يقدم فقط محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذي يضع في اعتباره تحقيق الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور تمتد قطاعاته من فئة المثقفين إلى أدنى درجات الأمية . وليس هذا فحسب ، بل علينا أن نصنع في حسابنا الآثار الصادرة

كان ، إذ لا يمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لا يتحاطب  
إلا مع المشاكل القشرية وحدها . فلتقدم للفلاحين مسرح نهان عاشور ،  
وليكن التقديم من خلال إعلاد ما يتلام مع مسرحنا البسيط . إن  
مسرح نهان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الموظفين  
والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن  
التأكد أن الفلاحين سيتواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة  
المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمي الأمريكي أن يثقي طريقا للمسرح  
الأمريكي الوطني عندما نبذ أساليب عروض يهوداى التقليدية . وبالمثل  
فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدي مع الجمهور في مسرحنا  
الإقليمي ، ونسجارتنا الكثيرة والمتنوعة ، متوصلنا الخبرات الكافية  
لنثقي لنا طريقا نحو مسرحنا الوطني . وبذلك سصل حتما إلى ما نرغب فيه  
من التاصيل ، دون أن نصب أوهامنا في نظريات حقبة ، أو نجهد  
أنفسنا بما لا طائل وراءه في البحث عن حوالب لمسرح مصرى صميم .

إن المسرح ليس أبا القون فحسب بل هو رائد كل الفنون ، فإذا  
صعد صعدت معه ، بل صعدت معه أمتنا فكريا وثقافيا وحضاريا  
فذلك هي مشولية المسرح الإقليمي ، الذى أصبح يقف وحده في  
الناحية الآن ، بعد أن تجاوزت فرق القطاع العام والخاص على احتلالها  
بم تلك هي مشولته ، وبالحا من مشولية قادمة

هذه النصوص ، ومسجدها بانورة الخطوبة ليس في تراث مسرحنا العربي  
فحسب بل في المسرح العالمى . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمعوا  
بتراث المسرح العالمى حتى بدون تخصيص . ولا يسمى أن نستكثر عليهم أن  
نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ، فمسرح شكسبير يحظى باهتمام إنسانى  
حالىص ، وهو قادر على معالجة العلاج ، بل إن المحدثنة الممتعة التي  
يتخصصها عادة مسرحه من التؤكد أنها ستلقى استحسانه . فلتقدم له إذن  
مسرح شكسبير باللغة الدارجة ، مع شيء من الإعلاد الذى يتناسبه ،  
وليكن التقديم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا في  
حاجة حقا إلى هذه الخبرة في تجاربنا المسرحية في الأقاليم . ومن التؤكد  
أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا  
المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم من التراث العالمى للفلاحين  
بشكله دون أن نعتب به أبهى القصير . ولنبتذ التجارب الفجة  
والسطحية التي تقدم إليهم ، فن التؤكد أن مسرحية هابطة مثل  
« جاسوسة عبد الباسط » لن تسمى فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف  
جديدا لوعيتهم الذى يحاول أن يرقى به ، وإنما ستيبط به لأنها دونه . إن  
خبرة التفسيرات الغريبة على الفن المسرحى ، مثل مسرح الفلاحين ،  
يجب أن تتوقف ، إذ لا يسمى أن يقتصر ما نقدمه للفلاحين على  
مشاكلهم وحدها . إن ذلك يجعل المسرح يؤدي وظيفة إعلادية  
محدودة ليست من طبيعته كذلك لا يسمى أن يرضى مسرحية تعالج هذه  
المشاكل إذ كان ما بعد الإنسان الذى يستطيع أن يتحاطب الإنسان



## الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

### الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً  
تصدر كل ١٥ يوم "نصف شهرية"  
رئيس التحرير د. رشاد رشدي

### الثقافة

المصرية • الأممية • المعاصرة  
تصدر كل شهر  
رئيس التحرير د. عبد العزيز النوفى

### القصة

مجلة فصلية دورية  
تصدر عن نادي القصة  
بال تعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس التحرير ثروت أباظة

### المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية  
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة لجنة المسرح  
والهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس التحرير د. سعيد سرمد

### فصول

مجلة النقد الأدبى  
فصلية تصدر كل ٣ شهور  
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

تطلب فور صدورهما من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها  
بالقاهرة والمحافظات



# دار الفتك العربى

بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

• سلسلة تبايلة الصبيان

جلالة الملك نخبول الأول

تقدم الدار سلسلة كاملة من كتب الشرائط المصورة العربية يبدأها بقصة «جلالة الملك نخبول الأول». والسلسلة من أفكار ورسوم الفنان «حجازى» الذى حرص على تأكيد الأصالة فكراً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأصالة فكراً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأفكار والرسوم فى صورة مريحة وجذابة

• كتب الشمس

سلسلة تقدم اللوحات الفنية الرفيعة الى تصور الأطفال وعلاقتهم بالطبيعة من حولهم ونحب الطفل الى انخال والعمل والحلم والشجاعة والامل. صدر بها

الشمس والشمس

زهرة القمر

قصص : د. محبوب عمر

رسوم : الفنان عتلى ورق الله

• فلسطين فى طوايح البريد

(١٩٦٥ - ١٩٨٢)

كتاب هام فواة طوايح البريد ولكل عشاق فلسطين يضم أكثر من ٥٠٠ طابع بالأنواع الكاملة وكل الاحتماء الى استعمت على ارض فلسطين منذ عام ١٨٦٥ حتى عام ١٩٦٧. والطوايح الى صدرت فى الوطن العربى والعالم حول موضوعات ورموز فلسطينية

ساهم فى ايجاز الكتاب

لدكتور بيل على شعث

حساء وصا مكداش

التصدير الفنى والإخراج

المناد محى الدين اللباد

مكتبة التراث

فى العالم أدباء فرغوا حياتهم للكتابة للصدار مثل اندرسون. واعمال الصافت إليها الإنسانية على طول التاريخ حتى اختلط الفرح بالخرع مثل خرافات ايسوب. واعمال جمعت من شعبيات العالم مثل مافعل الأخوان حريم. كل هذا التراث الإنسانى مترجمة لك فى مكتبة التراث.

• خرافات ايسوب

ترجمة عبد الفتاح احمد

• حكايات خرافية من أمريكا

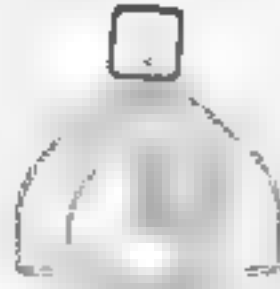
تأليف فرانك ل. بوم

ترجمة صفاء ريتون

تطلب اصدارات الدار من  
مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب  
وفروعها بالقاهرة والمحافظات

# أصوُّك الدراما ونشأتها في فلسطين

إبراهيم السعافين



- ١ -

تمهيد...

تصدت دراسات لنشأة الدراما في الوطن العربي في العصر الحديث<sup>(١)</sup> ، وحاولت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول النزالية التي استل منها المؤلفون أعمالهم القبلية والمسرحية<sup>(٢)</sup> ، وكان منطقاً أن يولى هؤلاء الدارسون لبنان ومصر عناية أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب المنزاع مرة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وبخاصة في بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض انفتاح هذه الأقطار العربية على ما يجري في مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعاً من وشائج الاتصال ، اجتماعياً وثقافياً وسياسياً ، ولما كانت العناية قد تركزت على نشأة المسرح في لبنان ومصر ، وربما في سوريا ، نظراً لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبين النشأة في فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامي في الأقطار العربية التي كانت تشهد اردحاراً ملحوظاً ، تبدو ضرورية ، خصوصاً إذا بدت بعض اللامح الميرة في فترة النشأة ، أي في النصف الأول من هذا القرن .

غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة : منها أن نشأة المسرح في فلسطين لم تجلب اهتمام مؤرخي المسرح العربي ، لصعاب الحركة المسرحية في هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتميز التجارب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية<sup>(٣)</sup> . إذ ظلت المحاولات فردية مزاجية تخضع للظروف والاجتهادات. ومنها أن الظروف التي أحاطت بهذا القطر من أحداث وثورات، ثم احتلال وتهجير جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية ، وعلى تلوين الجهود المسرحية والتجريبية وتوثيقها . ولعل ظروف الإداعة الفلسطينية أضاعت فرصة ثنية في التعرف على النصوص التمثيلية التي كانت تبث بانتظام<sup>(٤)</sup> . إذ يذكر مؤرخو هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لا يذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولا عديدها<sup>(٥)</sup> . وهذا يعكس انطباعاً واضحاً عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة في حاجة إلى دراسة . تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأحوال التي يفسى المتور



عليها . وقد حاولت بعض الدراسات أن تعرض لهذه الفترة دون أن تحف عند النصوص لصعوبة الحصول عليها . ولعدم فترة التوافر منها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها <sup>(١)</sup> . وربما اكتفت بعض الدراسات بالفرض عشيا مع مبهجها الذي يجعل من هذه الفترة عهيدا لا يمكن الوقوف عنده بالأمانة والتحليل والتفصيل <sup>(٢)</sup> . ووعدت دراسات أخرى بدراسة وافية عن هذه الفترة <sup>(٣)</sup> . ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد ، ولعلها ستقع في محال التاريخ الذي يوصد ويدون . ويشير الوثائق دون الالتفات إلى الجانب التقني الذي يتم طبيعة النصوص . وتحليلها وبيان مصادرها

ومع أن الحصول على النصوص، يمثل أهم عتبة نجه الباحث في رصد نشأة الدراما في هذه الفترة . فإن هناك إشارات مختلفة تتحدث عن ظهور أعمال درامية في فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر <sup>(٤)</sup> . لكتاب من فلسطين ، أو عملوا في فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والبشرية فلسطين أثر واضح في التوصل بالقبول الشعبية من أجل غايات دينية وعقائدية <sup>(٥)</sup> . ولا يمكن أن يغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية في كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى . فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتتفعل في مدنها <sup>(٦)</sup> . بل إن بعض الممثلين اشتركوا في تمثيل مسرحيات محلية <sup>(٧)</sup> . فالذي يتابع ماورد ذكره

من نصوص درامية في فلسطين يرى أن ذلك لا يتناسب مع طبيعة الحركة الشعبية . على الرغم من تعارضها وعدم وجود سند رسمي لها . فقد ذكر مؤرخ هذه الفترة عددا كبيرا من الفرق الشعبية والأندية . تأسست على مدى مائتي عام <sup>(٨)</sup> . ويعمل هذا النص في الأعمال المسرحية المحلية كانت تعطيها النصوص العربية . فضلا عن الأعمال المترجمة التي اعتم بها المسرحيون اهتماما بالغا . بعد إخضاعها للتعبير <sup>(٩)</sup> . ومن الضروري أن يشير إلى أثر الترجمة في الأعمال المترجمة . حتى ليكاد الباحث يشك في أنها مزلفة دون اعتماد مرجع قسوي <sup>(١٠)</sup> على بعض النصوص <sup>(١١)</sup>

غير أن هذا التأثير لا يعني أن البناء الفني في هذه الأعمال يهبط بصورة رئيسية من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية . بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية الكاتب التي تمتد إلى الموروث التراثي والشعبي تميز هذه الأعمال تميزا واضحاً <sup>(١٢)</sup>

وإذا كان الكتاب قد أخذوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإهم حاولوا ، حتى في ترجمتهم . أن ينفخوا على أعقابهم روح الواقع المحلي . وأن يستلهموا البناء القصصي في التراث ، وخاصة في التراث الشعبي <sup>(١٣)</sup> . فصوروا النصوص ، وغيروا في بناء عناصرها ، لتلائم اللون الشعبي أولا . ولتتسق مع ذوق الكتاب ثانيا . لأن التناظر بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة وإدراكنا هائل الاختلاف في مستوى الوعي بالصحة الفنية للروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب منها اختلاف المستوى ثقافيا وفكريا . ولم يكن الكتاب في فلسطين عن أي من نشأة الحركة المسرحية في لبنان وسورية ومصر كما ذكرنا ، فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى . ودواحيها متوافرة لتوافر الوحدة السياسية في أقطار الشام . ولوجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعامة . وبين بلاد الشام ومصر خاصة . فالأجواق المسرحية تتفعل يسر وسهولة ، والممثلون من مصر ولبنان يشركون في مسرحيات تنفذ في فلسطين ، وللطبوعات والصحف تصل إلى أيدي الكتاب والقراء على حد سواء ولما كنا لانطمئئ إلى أن أسماء المسرحيات التي ظهرت في فلسطين هي كل حصاد هذا القطر من التجليات والمسرحيات . فإن ماوصلنا مما ذكرته المراجع قليل . لظروف فلسطين الخاصة . إذ إن يعقوب صنوع ، أشهر كتاب المسرح في مصر . في إبان النشأة . لم يصل من أعماله كاملا إلا مسرحية واحدة <sup>(١٤)</sup> . غير أن هذه الأعمال على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحي في هذا القطر . وتحدد بعض التلامح المميزة . التي تعطي هذا النتاج سمات خاصة . ربما أملتها ظروفه التي بدأت تتضح للمتعلمين الراغبين منذ فترة مبكرة <sup>(١٥)</sup> . ويمكن للصورة أن تكمل في أذهاننا إذا ألمنا بأسماء المسرحيات التي لم نعر عليها . من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التي وردت عن موضوعاتها . والقضايا الأساسية التي تعالجها





## الموضوعات

ستتمد مكتاب موضوعاتها من مصادر مختلفة ، منها ما استلهم من التاريخ بعدد أو لغيره . من التاريخ المحلي أو القومي ، ومنها ما اتصل بالنقص الاجتماعي ، ومكتاب . في موضوعاتهم جميعا ، يتأثرون بمرث من جهة ، والنصوص والتمرحات الغربية من جهة أخرى ، دون أن يسهل مواضع خاصة بين سبع التي استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعات

من الأعمال التي استلهمت قصص التراث ، مسرحية « وهود النعمان » عن كسرى نو شرو ، « محمد عزة درورة » ، إذ يصورها كأنها بأنها رواية عربية تاريخية تمثيلية . ، ويجمع إلى مصدرها بقوله : « قرأت موضوع هذه الرواية في عدة كتب من كتب الأدب . فقام في خاطري أن أوسع الموضوع . وأدخل فيه بعضا من المعاني التي تحول في صدرى ، وأظنها في صدر كل عربي يخرن حالة قومه ، وينتظر فزاده ، مما وصلوا إليه من التخادل والتشتت . والانعطاط عن مستوى الانم الأخرى »<sup>(٢٠١)</sup> . فالكتاب لا ينجى العرص من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوصوح . حين يوجه الشباب العربي إلى صورة من صور تاريخهم ليفيدوا منها . ويبتذلوا من قيود وانهم »<sup>(٢٠٢)</sup>

وقد كتب درورة ثلاث مسرحيات أخرى لم تشر عليها<sup>(٢٠٣)</sup> ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التي تعاطها : « فلولها » ، « آخر ملوك بني سراج » ، وهي تمثل . كما يذكر الأستاذ درورة ، تزدى حالة لعرب في الأندلس ، وتصور قنهم وانقساماتهم الداخلية التي نقل منها الأسبان . واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها ينبغي أن تمثل هجرة عرب في عصرهم الحاضر . وثانيها هي مسرحية « صقر قریش » ، التي تصور حرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأسيسه وأنصاره بدولة الأموية في الأندلس ، إذ تعد بدء حصاره باذخة لتستمر سبعائة سنة في الأندلس . فمن حق العرب - كما ذكر الكاتب - أن يجمعوا تلك الحركة الأولى . وثالثها هي مسرحية « الملاح والسمار » ، « الملاك والسمار » ، أو « الفلاح البائس » ، إذ لا يذكر العنوان جيدا<sup>(٢٠٤)</sup> . وهي المسرحية الوحيدة التي التفت موضوعها من الواقع مباشرة ، دون أن تتخذ التاريخ القديم إطارا لها . وهي تتحدث عن بيع الأرض عن طريق التماسرة الدين لاتهمهم إلا مناصهم الشخصية الرحمة ، وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن لأرض من البائسين . على نحو ما فعلت « كوديت » الفناء اليهودية ، فقد صادقت بن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود ، لتسترد الأموال بواسطة ذلك السمار الثيم<sup>(٢٠٥)</sup> . وقد استلهم نجيب نصار مسرحية « في دمة العرب »<sup>(٢٠٦)</sup> من التاريخ القديم ، ومسرحية « شمع العرب »<sup>(٢٠٧)</sup> ، من التاريخ المحلي ، إذ تتناول « في دمة العرب » الوشاية التي سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوفية بينه وبين صدى بن زيد ، صاحب الفصل على النعمان في دعم نفوذه لدى كسرى . فتصبح « الوقعة » قتل عدى بن زيد في سجنه ، ثم تكشف الوقعة بعد موت الأول . لنبال الواشي جزاءه العادل . وأما « شمع العرب » فتصور نزاعا بين قيسين ، ما إن عقلتا صلحا مؤقتا بينها حتى

أدى سوء تفاهم بينها إلى أن تعود الحرب جديدة من جديد ، ولكن محاولة جادة لإعادة الوثام والسلام بينهما سجع حيرا ، فينتهم الشسل ، ويتم الشعث ، وتتوحد الغابات ، رمزا لاجتناب التناذر وأسباب الفرقة ، ولشدان الوحدة القومية . ويلو هدف الكاتب من خلال تقديمها الذي جاء فيه : « تقدمت الرواية إلى شبة المتنبي الأدبي في الأسانة . مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان المعرة على تأليف كلمة العرب . وإبهاض همهم لخدمة الوطن والدولة »<sup>(٢٠٨)</sup> .

وقد كتب جميل البحري روايات تمثيلية بشرها في « الزهرة » وعرف بعضها مشهوراته في هذه الروايات « أبو مسلم الخراساني » ، « ودواء العرب » . « وسقوط بغداد » ، « وسبا » « حصار طبرية » ، وهي مأساة سانية أدبية تاريخية ذات ثلاثة فصول وضعت خصيصا للآسات والأديبات وتلميذات المدارس . وسبا « انوفاء العربي » ، وهي مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسهم بصري الطوري بعدد من المسرحيات والتثيليات التي استمد موضوعاتها من التاريخ العربي . ليعطها على القضايا المعاصرة ، فله « ثرات الآباء » ، أو « العدد أساس الملك » في فصلين ، معدة للأطفال ، وقد نشرت في فلسطين أول مرة في عام ١٩٤٦ ، وهي تتصل بأيام للأمن ، وتجد فصائل الضاحقة على أرض الأجداد ، ولها تعرض بعملية بيع الأراضي في فلسطين<sup>(٢٠٩)</sup> . وله « ذكوة القاضي » وهي تصف محاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد<sup>(٢١٠)</sup> . وأسهم يحيى الدين الخاح يحيى الصفدي مسرحية شعرية تاريخية هي « مصرع كليب »<sup>(٢١١)</sup> ، تتحدث عن حرب لبوس التي دارت وقائعها بين بكر ونظب على نحو ما عرف في قصص أيام العرب ، وتنتهي إلى الوثام ، بعد أن تقاتل أبناء العمومة . وأسهم محمد حسن علاء الدين بمسرحية شعرية تاريخية هي « امرؤ القيس بين حجر »<sup>(٢١٢)</sup> ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندي من مقتل ونداء ومطالبته بآثاره . وكذلك كتب برهان الدين العبوشي « وطن الشهيد »<sup>(٢١٣)</sup> ، وهي مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى ومآلاتها من أحداث ، نجم عنها استثمار الوطن ، وتعرضه لمؤامرة تأسيس وطن قومي لليهود فيه . وقد أتيها بمسرحية أخرى دعاها « شيخ الأندلس » ، وهي تدور حول بكية فلسطين ومعركة جنين<sup>(٢١٤)</sup> .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال اصطناع الإطار التاريخي لإبراز قيمة الرمر لأساسية ، فإنهم م يغلوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سداجة المناخة أحيانا . وسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب جميل البحري ، مثلا ، مسرحيات وعرب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية « حبيب القصر »<sup>(٢١٥)</sup> . وكببت حنة شاهين مسرحية « جردة الفصيلة »<sup>(٢١٦)</sup> . وهذه المسرحية - كما تقول المؤلفة - « قصة سمعت من حداثتي ، وقد بقي أثر قليل منها في ذاكرتي ، حيث عليها رواية أخلاقية تمثيلية ، يكون في مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع »<sup>(٢١٧)</sup> . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التي يلقاها المصلاء المحسوس من الأوغاد الأشرار ، غير أن العاقبة الحسة تكون من نصيب الأحيار ، في حين يلقى للكيثون جزاء إساعتهم عاقبة وحيمة

مراكش السابق مولاي عبد الحبيب من جمعية هبة الخليل الأدبي<sup>(١١)</sup>.

### الحبكة والصراع :

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبي في بنائها . ولعل ذلك يبدو بوضوح في الحبكة والصراع . غير أنها - مع ذلك - تتفاوت في تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزة دروزة مسرحيته «وعود النحل» على كسرى أبو شروان ، على حكاية استقاها من كتب الأدب ، حاول أن يوصلها في التعبير عن فكرة الوحدة العربية في وجه الأوطان التي تحيط بالأقطار المتناحرة المتخاصمة . إن حل اهتمام المؤلف يتجه إلى الهدف السياسي الذي جهد في التعبير عنه فأنشأ مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية المتنامية . غير أن المؤلف صرح - من أجل هذه العدة - بأبواب الفهم ، فبدأ الصراع بخاتمة لا يكاد يشعر به أحد في الأغلب الأعم ، وظهرت الحبكة ممككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواقف والأقوال الحماسية والمخطبة البليغة . ولم تستطع أن تلم جريئات الأحداث لتنمو صعدا ، وإنما بدت مسطحة عادية تخرج من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان بوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث ينمو الصراع من خلاله في نفس المثالي شيئا عشنا ، غير أنه حرم المسرحية من ذلك ، وترك العنصر التوالي دون أن يكون له صدى أو المشاهد قيمة تذكر في الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية . وما يتخللها من إسقاطات فكرية .. فالفصية ظهرت منذ البداية ، ولم تصف الأحداث إليها جلينا . وربما كان من التوقع أن تنمو قضية فنية في بناء المسرحية ، لتكسها تماسكا والتحاماً ، وهي العلاقة بين عدي بن زيد وعدى بن مرنا . ومن الغريب أن المؤلف نسي الحادثة التي تتصل بتأمر عدي بن مرنا لدى بلاط كسرى ، فلم يبد لها أثر في بناء المسرحية فيما بعد . فالعدي يتابع للمسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثا ستحدث حول تأمر عدي بن مرنا ضد عدي بن زيد وصديقه النعمان ، حيث يتحدث عدي بن مرنا إلى المحل الإشكري عن رغبته في الانتقام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جشميد ، يصحبها مادار في مجلس النعمان ليبيها إلى كسرى حتى يجد ابن مرنا لديه الخطوة ، وينال ما يبتغيه من الخاء والنماء (ص ١٢) وهو لا يفت بأعراض المحل وصبيحة فبشدا : (ص ١٣)

«أما حسيبي نفس فإذا ذهبت نفسي فلا عاش أحد

إن هذه البداية المرفقة لظهور صراع حفيق يمولي نفس المحل من جهة ، وفي نفوس المتلقيين الذين يترقبون كيف ستصبح العلاقة بين عدي بن مرنا من جهة وعدى بن زيد والنعمان من جهة أخرى . فمن يتبع هذا الحدث ، يتوقع أن تشتد الصراع في نفس الشاعر المحل ، ويتحول - من ثم - إلى موقف ضد عدي بن مرنا ، إذ يرى المحل في المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى صه عن خطه نفس ابن مرنا بعد أن صمعه ولم يقبل النصيح . فكيف يتقد ما يريده ابن مرنا وهو يعي هداحة الخطر (ص ١٥) .

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية في فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض العرفي الشعبية بالفكاهات فإن هذه التصوص لم تصل إلينا . وإذا كان كتاب الدراما في فلسطين قد اهتموا بالقضايا الحادة في الأغلب الأعم ، فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والفولية من قبل فرق محلية أو عربية واحدة<sup>(١٢)</sup>

ومها يكن فإن حركة التأليف المسرحي في فلسطين لا يمكن أن تتحول من حركة التأليف في الأقطار العربية عامة ، إذ إننا نطالع في الصحف الفلسطينية في فترة مبكرة أخباراً من فرق مسرحية عربية قدمت أعمالها في فلسطين ولبنان . نقرأ في أحد أعداد جريدة الكرم في سنة ١٩١٣ مثلا بعنوان «ليالي الأدب والطرب» : «شهدت حيفا أمس ليلة من أمسيات الليالي ، فقد مثل جون جورج أفندي أبيص الشهير ، رواية «غاية الأندلس»<sup>(١٣)</sup> . ولا حاجة إلى القول هنا كان للتشيل من الوقع على النفس ، فأناس قاموا منذ الصباح . ولا حديث لهم إلا الرواية وصورها ومعانيها ومفاريها . وما كان تلعين الشيخ سلامة بأقل وقعا من تمثيله ، وسيمثل الخوف التبت مساء ، يعي ليلة الأحد ، رواية «لويس الحادي عشر» ، ويكون بطلها رب التشيل في الشرق ، جورج أفندي أبيص عشر . ولست في حاجة إلى القول بأنه لا يجوز للمرء حرمان نفسه من حضور هذه المشاهد المتناثرة المثال ، والمعظمة الوقع على المؤمن<sup>(١٤)</sup>

### الباء الفني :

إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتجيلية تتفاوت في بنائها الفني تفاوتاً ملحوظاً . غير أنها - مع هذا التفاوت - تبدو أسيرة مرحلة البشاة ، لا تتعداها كثيراً . وهذا يؤدي إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية في بيئة العمل الدرامي ، وعدي تأثير هذه الأشكال على بناء الأعمال سلباً وإيجاباً . ثم لا بد من ملاحظة أثر المترجمات والمناهب الغربية على هذه الأشكال . فالذي يتابع ما كتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ أنهم يتحدثون من وظيفة للمسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ، غير أنهم لا يتحدثون بوعي عن الفن المسرحي وأصوله وقواعده ونظرياته<sup>(١٥)</sup> ، الأمر الذي يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم الخطوط العامة لهذا الفن دون تمثل عناصره ومقوماته ، مع أنهم يعمدون أن شكل المسرحيات التي يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتداداً للأشكال التراثية الشعبية مثل «قرة كور»<sup>(١٦)</sup> . ويبدو أن تميزهم بعض ما يكتبون من هذا النمط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا الشكل ، كالمبالغة في الهرل والإضحك دون تفهم معنى عميق أو جاد ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذي رفض أن يجبر تأليف فرع لجمعية تشيلية لأسباب سياسية فيما يبدو . ذلك أن التشيل يتيح لصاحب الرأي أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل تحريضي مقبول . فالذي يراجع بعض أعداد جريدة الكرم يلمح بالاهتمام بليكر بخطر الحركة الصهيونية في فلسطين<sup>(١٧)</sup> ، على نحو يحمل البغضاء إلى القرة كور وغيره مسوغاً ومهوماً . ويتضح الاهتمام بحركة التشيل في توظيفها لنمايات حيرة اجتماعية وطنية تربوية<sup>(١٨)</sup> . ولعل في الصلة بين جمعيات التشيل والشخصيات الرسمية الكبيرة ما يكشف عن الصورة التي كانت عليها هذه الجمعيات ، كما يرى في موقف سلطان

غير أن الصراع يحسم نهائياً لدى التدخل في المشهد السابع ، حين يرقى الرسالة وينسوها بقدمه ، ثم يشد :

«أخنت الوفاء وخنت العهد والحسب يا من تريد بشعب العرب منقلباً»  
ومن العرب أن أثر هذه الحادثة لا يظهر فيها بعد ، إذ يتوقع القارىء أن يجد توتر في علاقة بن مريتا بصهره المنحل ، أو صورة لابن مريتا في محنة الدائب من الوقيعة والانتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستاراً صميغاً ، فلا تبدو لها بعد أية نتائج . وتظل الأمور على حالها ، فلا يدرك كسرى ما يدور في خاطر العرب من حزم أكيد على طلب الحرية ، ولا يفهم وزنا للمعانى الخفية والمظاهرة أحياناً في ثانيا أنوامهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتمكن الوفد من إيجاد نحو في الصراع يؤدي بالأحداث إلى موقف معين ، فإن جماء المتحدثين وخشونتهم وإغلاظهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يغير من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، ملزماً طبيعتهم ، ملتصقاً لهم العنبر ، على نحو حمل حركة الأحداث بعبثه وصورة الصراع باهتة ولعل مخالفة عمرو بن الشريد أسلوب الوفد في حضرة النعمان لم يفد البناء الفني ، بل بدا وسيلة لتصيل الأحداث دون إثارة لون من الصراع . كسرى كسرى يصحهم في برود (ص 41) وما إن يظن النعمان أن سراً قد أصاب الوفد ، ليوطئ نفسه على الموت في سبيل كرامة العرب ، حتى يشره الحجاب بوصول الوفد ، فتعود الأمور هادئة ونخبة مبروكات الحركة ، ويجبو الصراع ولم بعد أمام مجلس النعمان إلا التمسك في الاستعداد لاكتساب المهارة في الصناعات والمعلوم والمعارف ووسائل الكعاج ، والاستعانة بالشعراء في المدحوة إلى التألف والوحدة ، وتبذل الخصام .

وعلى هذا النحو لم يفتنا الكاتب بوجود صراع حقيق ، فالحركة طيبة ، والصراع ما إن ينمو حتى يعود فيخرب بصورة واضحة . ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية المعاصرة في هذه الفترة ، حل العزة التاريخية التي تصدها المسرحية إطاراً لها ، هو الذي أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تحت الحركة المسرحية ، وتحول دون نمو صراع فعال ، بقود إلى تطور فني درامي وبما يلاحظ من هذه المسرحية أنها لم تسع إلى اصطلاح عقدة خرافية من أجنس إثارة لون من التشويق يساعد في التغلب على الجمود الذي غلب عليها . وإذا كانت مسرحية «ششم العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والعبرة على تأليف كلمة العرب ، واستنباحهم منهم لحقمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها بيئت على حبكة مشوقة احتجعت لها شيء من الفلاسك ، فصلا من المقارقات والمأطلات التي علفت على الفن القصصيون بعمدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية في المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عربيتين : قبيلة بني عياش وقبيلة الشرفاء ، إذ تدور أحداث المسرحية في مكان بعيد عن مصارب القبيلتين اللتين خرجتا طلباً للكلأ والماء ، لأن لأرض كانت محلة . وكلا الطرفين لم يكن مستعداً للقتال . ولذلك فإن الأحداث التي انتهت بعد ذلك إلى التآمر ماثلت أن تنتهي إلى الصلح وعودة الوئام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مصارب

ابن عياش فيعرض عليه الصلح و«يعطى» ابنته عجائب لمرسان الذي قبلها بغير وعبر عن سعادته قائلاً ... «ما أحل الزمان الذي يطمش فيه العرب ، ويستريحون في أوطانهم ، ويضرغون لأشعاعهم ، بل ما أحل الزمان الذي يتحد فيه العرب على حاية أوطانهم ومصالحهم . فلتتحد يا بني عمي لنجى أمتنا ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا .... فليحبها العرب ولتحبها الدولة » . (ص 43) .

وإذا كانت المسرحية تدور في جو الصراع بين قبيلتين عربيتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذي يجرى على تحييل الواقع العربي وتناسي الخلافات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نحو الصراع ، حتى إن القارىء يشعر بإسقاط الفكرة المفحمة دون إقناع على نحو ما نرى في قول فايز رزقا على سيد القبيلة ابن عياش الذي يصر على القتال :

«أعنى أن العرب جالعون ، وعيوبهم جالعة ، فيسبى أن تمكر في إشباع بطونهم ، ثم في إثارة غفوتهم » . (ص 34) .

بل أقرب من ذلك ما دار من حوار على لسان كل من خربة وسعد ، إذ يتحدث سعد من تجارب العرب والعالم من الخارج بسليم أوطانهم ، ويحتال على كسب ثقتهم منهم وهم لاهون ، في حين يتحدث خربة حديث الخبير السياسي (ص 24) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات المعاصرة على أحداثها ، فظهر شيء من الاتصال في حركة الأحداث ، كالدعوة الطبقية السطحية ضد «خربة» . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية في إصغاء «عجائب» ، الذي جاء مفتعلاً (ص 24 ، 25) . ويبدو أن تنكر الفني في لباس فتاة أو الفتاة في لباس فارس أو غير فارس هو أثر من آثار التراث الشعبي ، ويوسمنا أن نرى ذلك في المقامات وفي السير الشعبية<sup>(١٥)</sup> . ولعل هذا التكرار في هذه المسرحية أشد اتصالاً منه في مواضع أخرى . إذ إن فني يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور ما يربب في السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على جواده فارساً شجاعاً ، حتى يدخل بل قلباً ويثنى عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى أبو شروان» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف في وجه الأعداء ، مغفلة أثر الحبكة المسرحية في الصراع الحقيقي الذي يلهم الأحداث ويسمى بها نحو إثارة الرقب والتشويق حتى النهاية ، فرمى طر نجيب نصار في عمل الأستاذ درور في فأراد أن يضع هذه الحكاية في قالب يكفل لها جواً درامياً ، من خلال حبكة تحقق قدراً من الصراع ، فوضع مسرحيته<sup>(١٦)</sup> في دمة العرب<sup>(١٧)</sup> حيث جاء على لسان النعمان ، للشخصية الرئيسية ، ما يلخص مضمونها : «ولست أرى للعرب مخرجاً إلا بقيام زعيم نابغة ، يتطلب بقوة عقله وحسن إدارته ، ويحرره على عقول سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو بتعطيل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيساً ، ويحطون لمرهم فيما بينهم شورى ، فاعرب لا يمكن أن يستعيدوا من قواهم الكامنة في نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا ظلموها . وقتلوا زمامها رعاية حكيمة حارمة ....» (ص 6) لقد بين المؤلف مسرحيته على تأمر عدى بن أوس على عدى بن زيد من أجل

وإذا كانت هذه الروايات التي أشرنا إليها تستلهم التاريخ العربي القديم ، فإن ثمة مسرحيات قد حاولت أن تعيد من القصايا الاجتماعية في إطار تغليب عليه الممارات الخيالية والمخاطرات والصدف ، على نحو يذكرنا بالقرآن الشعبي وصورة «الرومانس» الخيالية ، على نحو ما يرى في كل من «سجين القصر» لجميل البحري ، و«جزاء العصابة» لحنة حوري شاهين . وعلى الرغم من إشارة المصادر ، ومنها تنويه الكاتب جميل البحري ، إلى أن «سجين القصر» من تأليفه ، فإن ما ذكره في مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة . وأنه أصل فيها يد التصوير والتعبير والتشويق ، والحذف والإضافة ، حتى استوت علامة للملوك المعام (ص ٣٦) وأيا كان الأمر فإن البحري يتصرف تصرفاً واسعاً بالروايات القبلية حتى تبدو من تأليفه ، وإن كانت في الأصل روايات تخيلية أخرى .

وتنحو مسرحية «جزاء العصابة» لحنة حوري شاهين منحى رواية «سجين القصر» ، فهي تقوم على المخاطرات والمغامرات والمؤامرات التي تنتهي نهاية سعيدة ، تسجل الجزء الأول لأخبار العصابة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة . إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت بلسكال والكوتيسة أوجي (ص ٦) بجلد بناء المسرحية ويشير إلى تطور أحداثها . ومع أن تفصيلات الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم بعمامة تشير إلى طبيعة الأحداث وتراكبها على ما يراها الجمهور . وقد شارك الحظس أيضاً في توقع ما يأتي من أحداث إذ تحدث أوجي زوجها عن خوفها من الدهر ، (ص ٦) يأتي كل من الحظس والحلم تمهيداً للوصول برقية تتضمن دعوتهم إلى أن يتنبا للحرب (ص ٧) ، وتكون قضية الحرب من العناصر التي تتركز عليها الحكمة . فالكونتيسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر ، وتشعر في غيبه بهم وحزن . ويرقد حصر الحرب فقلان الابنة «مرغريت» من حديقة المنزل ، حيث اختطفها الصوص . وهنا تتوزع مشاعر الكوتيسة ، نجمة زوجها ونجدة ابنها ، فتصوّر تنفط أخبار الحرب ، وترسل من يبحث عن «مرغريت» مقتنيا آثارها ليصل إلى الخبر اليقين . ويتصل أثر البوابة والحظس في تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات في حديث بلسكال عن ابنته وهو ينتظر إلى زوجها (ولا أدري لماذا أنصورك مريضة ومشرقة على الموت ، وأحياناً مفضوعة من البيت . نيا للأوهام والخيالات) . (ص ١٦) وتطور الأحداث وتتوهم معها الحركة المسرحية في حديث «إدمون» حول نيا إصابة الكونت بمرح خبير ، ثم معرفة الكوتيسة بما بعد يبدأ الخبر ، وتشوقها إلى معرفة الحقيقة . فما انتهت إلى مرحلة مؤلة من الخوف الداعي ، تعبر عبى مويج رومانتيكي حاد ، أتيت أيتها من الشعر (ص ١٩ ، ٢٠) .

ويعود «إدمون» ، بعد أن راح يبحث عن الحقيقة بناء على طلبها ، ليخبر مولاه أن الجود رجعت متحصرة ، وأن الكونت لم يصب بأذى ، غير أنه لم يصحب الجند في عودتهم ، ولا يعلم الجود أين يكون . وبهذا الخبر تنجح الأحداث في مسار المغامرات والمخاطرات ، إذ كيف يمكن أن

مصلحة شخصية رخيصة . وقد مكنت لهذا التأمر ملايبات حول زيارة عدي بن زيد في غير أوانها ، وتلقى النعمان رسالة زعم حاملها الأعراي أنها من عدي الذي نقله خمسة دنائير في مقابل أن يسلمها إلى كسرى . وتتلاحق الأحداث دون أن يكتشف النعمان جلية الأمر ، على الرغم من نصيحة زوجته وأمراد أسرته أن يحقق بها زعمه عدي بن أوس . وتتجه الأحداث نحو التأزم بازدياد شك النعمان في إحلاص عدي . ويزداد من هذا الشك كتاب عدي الثاني الذي أثار عصبه وحجته ، حول على الانتقام ولم تجد مساعي هالي بن مسعود ، ومرزبان كسرى ، في إطلاق سراحه . فانتز النعمان الفرصة ، فأمر رئيس الشرطة أن يبحث عن يكتم أنفاسه ، ولما حصر المرزبان حاملاً طلب كسرى بإطلاق سراح عدي كان كل شيء قد انتهى .

ثم تنجح الأحداث ، بعد قتل عدي بن زيد ، نحو كشف الحقيقة . والمسرحية - على نحو ما لاحظنا - تعتمد إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربي القديم ، لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية معاصرة ، مثل الوحدة والحريّة والتألف والمثوري وغيرها .

ومن المسرحيات التي وقعت عليها لنصري الجوزي مسرحية «العدل أساس الملك» ، أو تراث الآباء «وذكاء القاضي» وكنائهما تتخذ التاريخ إطاراً لها<sup>(١٧)</sup> . فقد أقام الجوزي حبكة «العدل أساس الملك» على إصرار حاكم يقيم في كوخ على ضفاف دجلة في بغداد ، على عدم التصريح في كوخه ، وعلى مواصلة مهنة الحكاية مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوص . وظل الحاكم يحضر أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن في استئجار حرفة تعود بالخير على الناس . ولم تفلح إغرامات وزير الخليفة بالمؤمن وتهديده ، في إقناع الحاكم ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار ، مع أنه لا يساوي أكثر من مائتي دينار . وهذا ما اضطر الوزير أخيراً أن يأمر بهدم الكوخ ، مستغلاً صلته بالخليفة ، زاعماً أن المؤمن هو الذي أصدر قرار الهدم . ولقد كان هذا العمل سبباً في وفاة الحاكم هما ، وفي تشرد أبنائه ، الأمر الذي حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المؤمن منه . وصجب المؤمن أشد العجب ، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩ ، ٧٠) . وأما حبكة «ذكاء القاضي» فقد أقامها على الخيانة وعدم الحفاظ على الأمانة ، إذ تحكي قصة تاجر يدمى «على كوجيا» أودع للتاجر حسن جرة فيها ذهب وزيتون ، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات ، استعاد الجرة فوجد زيتونها جيداً ، ولم يثر فيها على شيء من الماء ، فادعى التاجر حسن أن الجرة على حالها ، وأنه لم يعبث بها منذ أودعها على كوجيا . ويطلب القاضي شهادة اثنين من تجار الزيتون فيشهدان أن ما فيها لم يجر عليه عام . وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بمعته فيصلى عليه القاضي - وهو الخليفة هارون الرشيد - حكمه الرادع العادل ، غير عاين بتدنه (ص ٣٩ ، ٣٧) .

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية في هاتين المسرحيتين بسيطة ، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتناسك الأحداث ، وأن تنسى الصراع حتى يأخذ مداه ، على الرغم مما قد يتصورها من معوقات ، تحول دون نحو الحركة لدرامية نحو طبيعتها .

«الحلقة الخرساء» التي يمحزونتها تحت إمرة المعجزة، إذ يصرفان عليها عن طريق ورقة وضعتا أمامها حتى لا يشعر بها أحد. فيقتلان المعجزة وثمانية من القصوص العشرة. وقد أتاح هذا المجال لمخاطر جديدة تتمثل في تمكن اللصين الآخرين من تكميل إميل وباسكال بعبء قوه عيوبها بتقصين ملتين ولكن «مرحمت» تساعداهما بذلك قيديها، وتناولهما سيفين يتمكان بهما من قتل اللصين، ويعود الجميع إلى البيت فيما كانت الكونتيسة نهجس برؤية إميل وباسكال ومرحمت، وإظلي بباب المرضات جاثية تصل قرب سريرها، فيلتئم الشمل، وعلى الداعي تدور الدوائر.

فالمسرحية على هذا النحو بنت حكيها، وحضر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطر والمخامرات والأحداث المنسوبة والمؤامرات والوقائع الغريبة، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهي في مجملها تقوم على الوعظ الديني المباشر.

- ٢ -



يعود اجند إلى ديارهم ولا يعود معهم القائد دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه. وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليتصور ماذا حدث وأين انتهى؟

وتتطور الأحداث في اتجاه التراكم عندما مايروود وإميل وشفين الكونتيسة أخته، وتقص عليه ماجرى لباسكال ومرحمت في محزون قلبه الحزن، ويطلب إليها أن ترفقه إلى باريس فترفض أن تغادر بيتها، وقاء لابنتها وروحها وتوجه الأحداث باتجاه نحو الصدفة، عندما يعرف «إميل» من رغبته في أن يتره في الحديقة، فتخلطه الكونتيسة من أن يصل الطريق إلى البيت، فيما تطلب من وصيفتها أن تذهب معها إلى بيوت الفقراء لتوزيع الملابس عليهم. وتحدث في هذه الزيارة صورة البؤساء المحرومين، إذ تلتقي بولدين هما ألفرد ويول يشكون الجوع ويشهدان عن الكونتيسة المهتمة الحزينة، فتستمع إلى قصتها الأساوية وتساعدهم. وتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملق على الأرض، ويصرخ ويستغيث. (ص ٣٣) وتعرف إلى قصة هذا المعجزة المدهور «فيليب»، لتنتهي قصة كل من الأخوين البائسين، وفيليب المشلول بإيراثهما في بيت الكونتيسة دي باسكال. ثم يثور السؤال حول غياب إميل وشفين الكونتيسة فيتح المجال لتصرف على المخاطر التي تعرض لها في أثناء صلاله في الأعراس، فيما تبدو الكونتيسة ساهرة تفكر في أختها والوصيفة تهديء من قلقها. وفي جو المخامرات والمخاطرات يظهر الكونت دي بويه «تعا جاثما، يتحدث من مشاق الليلة الماضية، ومعاناته خطر الزوال والوحوش والجوع، ونعوم على ماألت إليه حال أخته، ويبا كان يتابع حامية حبة صيدها ينشأ صراع بينه وبين رجل آخر حول من يصح بالصدفة أنه الكونت دي باسكال، ويكون ذلك معاحة مدهلة. وتغلل الصدفة وطابع المفارقة يسيان تطور الأحداث، إذ يريان - في طريق العودة ضوها ينبت من مكان بعيد، تين لها أنه فندق وحين ملغاه دعيتها معجوز فيه إلى تناول قسط من الراحة هذا هو في حقيقته مأوى للقصوص. وإذا مرعرت بالصدفة أيضا هي

وثمة أهال مسرحية استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة، بيد أنها اتخذت الشعر أداة تعبير وشكلا يقوم به البناء الدرامي كله.

ولعل سؤالنا يثور حول وظيفة الشعر في المسرح، وحول الشروط التي ينبغي توافرها في هذا الشعر حتى يقوم بمهمته في المسرحية (١٨).

وسنحاول أن نتعرف على الحبكة ونحو الصراع في هذه المسرحيات، ثم نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر في أعمالهم المسرحية، ومامدى توفيقهم في استخدامه أداة درامية. وهذه الأعمال المسرحية هي «وطن الشهيد» لبرهان الدين العبوشي، و«مصرع كليب» لخبى الدين الحاج عيسى الصفدي، و«امرؤ القيس بن حجر» لعمد حسن علاء الدين. وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» بفيل الثورة العربية الكبرى، إذ تدور محاورات حول أحوال العرب وماصنع بهم جمال السفاح، وتبدو إشارات حول مراسلات «حسين» - «مكاھون»، ووجود الإنجليز باستقلال الأمة العربية في دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥). وتوجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتي رسالتان إحداهما من مكاھون تلي ما يطلبه العرب، وتأتيها من جمال يرفض مطالبهم، فينتج الحسين بالأولى، ويغضب من الثانية، ويشدد حزمه لما سمع عن الأهل في الشام (ص ١٥).

ومع إطلاق الرصاص إيلانا بالثورة، تنطلق سرايا العرب في جيش الثورة العربية، وتتوالى الأحداث التاريخية، فيصدر وعد بلمور ناقصا الاتفاق السابق، فيظن الشاعر رأيه (ص ١٩).

وبعهد الحديث عن وعد بلمور إلى بيان خطط اليهود في سبيل قيام الدولة اليهودية في فلسطين وفي الأنظار العربية الأخرى، يختلف الوسائل للمادية وغير المادية. ويحلل وايرمن عوامل القوة فيرى أنه لا بد أن يأتلف الدين مع قوة العلم والمال. وتبدو في المشاهد اللاحقة صور لنويا اليهود القديمة في احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية. وسنحاول للؤلّف أن يبرز خطر المال والشباب، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن



استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إظهار الخطر الذي يمثله سيطرة الأرض وباعها ، أمثال سرسق وغيره ، وبين خطر الإقطاع وآفاته ، كما ورد في أقوال الراعي بعد أن علم ببيع الحقل (ص ٣٣) . وتتلاحق المناظر حول خطط اليهود في استيطان الأرض في عملة من أهلها بوساطة الساسرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) ، وبالتوسل بالشراب والنساء ، على نحو ما حدث مع سقيم الساسر الذي باع الأرض . وفي حين كان هؤلاء الساسرة يبيعون الأرض لقاء مئة حابرة ، ظهر قيصهم منسلا في شهاب قرويين يدركون قيمة الأرض ويتشبثون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة رمزا للأرض والمعروة ، في مقابل الخمرة التي يشتري بها الأعداء الساسرة الذين مايلثون أن يعودوا في أسوأ حال . في المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربى باع أرضه وأتفق العرب ثلث ثوبه وتشتت شعره ونسبه المكود ، يطلب من الشباب القرويين كسرة من خبز ، بعد أن غره الساسرة وباع أرضه دون أن يفكر في العواقب . ولعل الكاتب وقف في تقديم صورة لسعادة الساسر وجهله وغيبائه . وتقود هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزي الذي كان يهدف لاستيطان اليهود وقبام دولة لهم . فينادى المهادنون من سائر الأقطار العربية قلبية نداء الثورة ، على نحو ما يقول الشاعر السوري نوري القاسبي (ص ٥٢) . ويرى الكاتب بقاء المهادنين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين جزءا منها .

ويتصل الحديث عن المهادنين الذين تركوا أوطانهم ولولادهم مضحين من أجل فلسطين ، بذكر سعيد العاص ، ابنة وفكر في مستقبلها ، مما هو يقود الثوار في جبال الخليل وتنتهي المسرحية بأحداث تاريخية متعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد تقص الحلفاء جهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتدليل كل الصعوبات في وجودهم ، ومحاربة أصحاب الأرض الشرعيين بالسحر والنس والتعذيب والظلم والإدلال ، إلى أن انتصروا في أكبر ثورة في عام ١٩٣٦ ، يحصدون الانتقام ، ويحللون السليبات ، ويكتفون مع أشقائهم في الأقطار العربية ، نابذين الفرقة في وجه خطة محكمة ليحتمل أن يجتنبهم من الحذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطا بتطور الأحداث التاريخية ، بهنم بالحديث اهتماما واضحا دون أن يرصد تطوره في شخصية أو شخصيات ثابتة ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ، إذ كان بإمكانه أن يقيم الحكمة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نوا دراميا للأحداث ، يلتحم مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولو أن الكاتب حقق بعض الصور الحية التي التقطها أبناء الريف من جهة ، والسياسة والغايات اليهوديات والباعة من جهة أخرى ، لربحت المسرحية حمقا دراميا مؤثرا . وأما مسرحية «مصرع كليب» لمحي الدين الصمدى فتستق أحداثها من «حرب البوس» أي من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أصبح من سابقها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أثبت المؤلف في مقدمة المسرحية للمادة التاريخية ، مشيرا إلى المصادر التي استقى منها هذه المادة وهي : الأغاني والعقد المريد وابن الأثير وحزنة الأدب وأيام العرب .

تبدأ الرواية بمشهد ترى فيه جليظة وهي تمشط شعر زوجها كليب في خيمته ، إذ ترى إلى كليب وهو يقتخر باذرا البذرة الأولى في حياة المسرحية وحركتها . فكليب يتعجل «جليظة» ، وجليظة تشعر أنه جاور الحد ويبحث في نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يبيع . ويستهي هذا الموقف الذي أوشكل أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الهدوء الظاهري ، فقد تظاهر كليب بالرضاء ، وراح الحديث يتحد بعدد رمزا ، وخاصة في كلام جليظة التي لم تتقبل استغرازه إياها بارتياح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، في تلميح إلى موقفه من نومه

«وكم في البرية من يائس  
تحكم في أمرهم من ظلم»

وتقع حادثة جديدة تؤدي إلى الحدث الرئيسي الذي قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين يديه ناقة هرية ، فأمر عبده بأن يرميها بهم في ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البوس جارة جساس . ولم يمنع انفعال جليظة كلياً من إنفاذ أمره ، على الرغم من استنحائها إياه ألا يفعل ، صوغه الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جليظة تتأنت بما سيأتي في نصيحتها زوجها ألا يفعل ، ورأت تحيائها ماسيئاً من أسفاد موجهة ، على الرغم من استحسان كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضايفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والدجاس ، لولا أن البوس ظهرت صائغة نائمة أمام خيمة جساس ، تتشك شعراً تقول فيه : (ص ٢١)

«نزلت في حبكم باذل جاركم  
أصايبا الضيم في حرص وفي نشب»

وهنا تبلغ الأزمة ذروتها في نفس جساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البوس التي قابلت ضرع جساس قائلة (ص ٢٣) . «جزاك ربك يا جساس إحسانا» .

ولم تكن هذه الحادثة هي أولى الحوادث التي حققت النعوس بالحقد ، بل كانت الشرارة في سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد ليعرق الأخضر والبأس في حياة حبيب مؤلفين ، نتيجة استبداد طغية مثاله . غير أن هؤلاء «بكرة» : مرة والحارث بن عباد وهما بن مرة ، وقوا ضد إثارة العلوة ، ودعوا إلى الحكم العقل ، ولكن جساسا يحمي في طريق الشر ، توارزه في ذلك البوس ، وتقدمه إلى ذلك دوما ، قيدا في حوك التؤامة ، فيتدب لمعاونة ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذي كان يشاركه موقفه من كليب

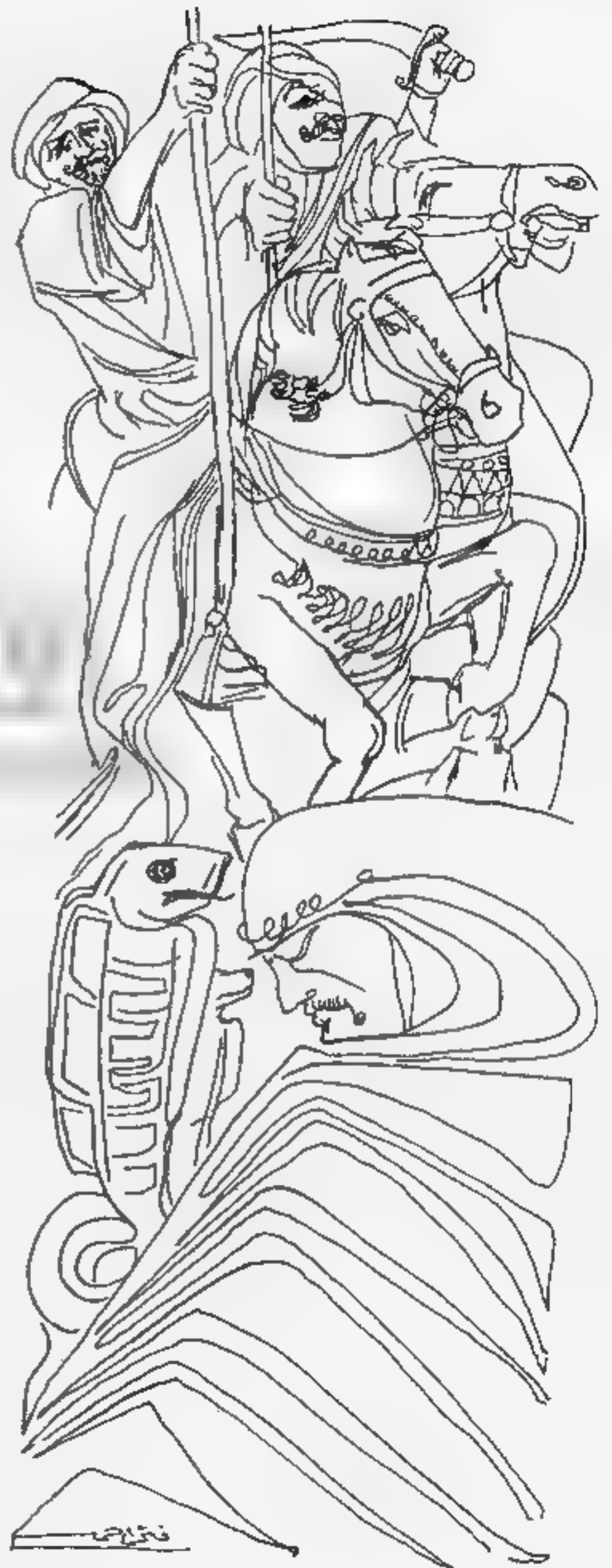
ثم حدث ما دفع بالتؤامة قلما ، إذ لمخير الرعاة جساسا أن كليب معهم لئاء ، وأن الإبل يقتلها الظلم ، فأنار ذلك حبيبته ، وجعله يحمي في تحقيق عزمه . ويتوسل المؤلف بالأحلام في بناء أحداث مسرحية ، إذ يرى كلياً في المنظر الثالث من الفصل الأول يجب من يومه مدحورا ، داخلا ، يكتسب بنة ويسرة ، مشيرا بيده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح جليظة ما ألم به في حلمه كالوحوش التي تهش ، والأعاصي التي تلدغه . الخ . ويحدثها عن

الكابوس الذي جثم على صدره فإذا هو يحكي عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث. وقد وفق الكاتب في نقل حالته المأرومة في حديثه عن نفسه (ص ٤٧) ، فحمل الشعر طاقات درامية موفقه . وقد حاولت جليلا أن تفسر له أحلامه ، مهونة الأمر عليه ، بأنها لاتعدو أن تكون من أثر الطعام . غير أن كليا نصر على أن للحلم تفسير آخر (ص ٤٩) . ومع أن العراف كان إلى جانب كليب في التصديق أن كليا رخص الانصياع لتفسيره ، واستقر شأن بكر في نجتها ، وقال الجليلة (ص ٥٥) : سوف أقطعهم عن الماء بعد المرحمات . وعلى غدير الدنائب ، يلتقي جساس وكليب ، ويتخذ جساس المؤامرة بمحاولة عمرو ، ويقتلان كليا ، مما نزعها البسوس . وقد وفق الكاتب هنا في إبراز الخللجات الإنسانية ، وتمتق شخصية كليب ، فحلل مشاعره تجاه الهبة ، وعرض لموقف جساس ، ثم طلب كليب شرية ماء ، وطلب دهن جسده حتى لا يكون نيا للوحوش والجوارح ، وأخبره أن الجليلة حامل فلا يؤذها . وهذه كلها عواطف سريعة تدور في ذهن إنسان ، يتكشف الزمان بأبعاده ، أمام عينيه . وقد وفق أيضا في تحليل موقف عمرو ونراوحيه بين الشفقة وإرادة القتل .

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية ليدفن جساس وعمرو كليا ، ويطلق جساس إلى أهله عبور مرة « ثورة عبيدة » ، وبقرعه أشد التفرج ، وينتهي جساس إلى أن يجم على وجهه ، في حين يجلو آل مرة عن الحى إلى الهبي ، مما يرسل مرة « فرسه إلى وندى همام الذي كان ينادم « للمهلل » أتما كليب . ويعتزل الحرب الحارث بن عباد فيعذره مرة في فقه

ويبدو أنه لا قبعة تذكر لفصل « القيادة » في بناء المسرحية الدرامي ، فهو شرح لتقبل يعرفه القارئ من قبل ، مما يستمر المؤلف في اعتياده التنبؤ في رسم أحداثه ، على نحو ما يرى في المشهد الأول من الفصل الثالث ، إذ يبدو « للمهلل ومام في روض بالقرب من منارل تغلب يعاقران الخمر ، ومعها جاريتان هما دعد ورياب (ص ٨٧) في حين يتنكر للمهلل بضمه ، نرى هماما ماعرا ، على نحو يزيد من انفعال للمهلل وكأنه يسترقئ الغيب (ص ٩٢) . وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية فيما رونه جارية مرة من أن جساسا قتل كليا . وهذا ما وقع في التناقض ، فكيف تفهم صورة للمهلل الغل وهو يتحدث عن القدر للتظرف ؟ فلو أنه أدرك اللعبة حسب ما توحي به الأحداث لتصور سلوكه ونطش بهام . أما أن يبي ما يبيته القدر ولا يبي حقيقة الأمر في أن مع قاتلك غير مبرر . وتستمر الأحداث في سياتها التاريخي ، فتعرض لموقف هند أنتت كليب من الجليلة ، وموقف للمهلل أيضا ، ثم حرم للمهلل على القتال حتى ينفى بكرها عن آخرها ، ويضمن المؤلف أبيات للمهلل نفسه في عزمه على إبادة سراة بكر . (ص ١٢)

وتتمتع تغلب على الإعداد إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر ، فيستمر القتال ثلاثين سنة ، يقتل هيا من بكر كليون . وأخيرا ينال التحليون من جساس فلا يبق للمهلل بال ، ويقتل يمين الحارث بن عباد الذي كان قد اعتزل الحرب ، ولا يرضى بالصلح حتى يقوم صده الحارث ويأسره دون أن يعرفه ، ويطلقه بحيلة بعد أن يجز ناصيته



ولايكف عن عداوته ، فينطلق بأهله إلى البحر ، فيما يسود السلام بين نعلب بقيادة ملحرس بن كليب وجلبلة ، ويكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الخصام . ونعل من يتأمل نهاية المسرحية يلحظ عتوت الحركة وضعها ، فتنبئ المسرحية للطلق بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف التشخيص أدى إلى طغيان الحدث التاريخي وفقر الحركة المسرحية .

أما مسرحية «امرؤ القيس بن حجر» فتقوم حبكة على حادثة مقتل حجر ملك كندة ، ومطالبة ابن امرؤ القيس بثاره بين قبائل العرب ، ثم طلبه النصر من إمبراطور الروم في أنقرة ، حيث لقي حتفه في أثناء حودته بسم تفتى في جسده إثر لسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع في القصر من حب بين امرؤ القيس والأميرة «سافو» .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللاحية بين شرب الخمر ونقر الدغوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغه خبر مقتل والده حجر ، أقسم على الثأر وترك مأسواه ، تقدمه إليه أخته هند البياكية الخزينة . ويحاول بنو أسد أن يقتلوه صلحا مع امرؤ القيس في مقرين بسوء فعلتهم الشقاء ولكنه يطلب الثأر ويرفض أن يصالح أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين في ذلك بعدد من الأهلان من قبائل شتى ، لكنهم خذلوه فيما بعد وعادوا ، مهد إلى السموم لودع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قيصرو الروم مع رفيقين هما عمرو بن قبيصة نصحه ابنته ، وصهر بن العنصر . وفي الطريق يفقد عمرو بن قبيصة ، لتظل أمزجان ابنته المصيبة تلاحقه . وفي بلاط الإمبراطور يلقى امرؤ القيس ترحيبا شديدا ، إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاته ، ويعتونه بالهنون ، وتقام على شرفه الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور في قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور «سافو» في الحديقة ثم في جناحها في القصر ، حيث يتبادلان عبارات العرام ، ولم تمنع الرشوة التي اشترت الأميرة بها سكوت الخدم وغير الخدم من أن تطلع الموشاة الثبنة مسبح الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرعيون والقادة ، يجتمع فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فلأثت جسده قروحا ، ولم تجده براعة الطبيب الفسافي شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ صريحا لفتاة عاشقة ماتت غربة ، استشر دنو الأجل ، وكانت سببته المختومة ، دون أن يحقق ما تذب نفسه له ، وظل الثأر في نفسه مشتتلا لم ينظم له حبيب . ولعل المؤلف قد وقع في المرمى البعيد الذي احتق وراء المسرحية وهو أن معاداة المنكر وكسرى لانتسجم وصداقة إمبراطور الروم (ص ٩١) ومع ذلك فهو يلتبس العون من إمبراطور الروم ساجدا فلا يجد إلا العدر - كما يقول الطبيب الفسافي (ص ٩٧) .

وقد حملت المسرحية بالآس ، وربما أفادت من التراث الشعبي في بعض الصور - وخاصة في الإصاء على نحو ما حدثت مع ابنة عمرو بن قبيصة

### الشخصيات :

إذا كانت تلك للمسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التي تقدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا

الاهتمام لا بد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة . وإذا كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة ، وبالأحداث من جهة أخرى ، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والنمو فالذي يتأمل المسرحيات التي انجذبت من التاريخ موضوعها ها ينحط أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية للمدونة في كتب الأدب والتاريخ ، على نحو ما نرى في شخصية «النعمان بن المنذر» التي انحصرت ظهورها للروايات التاريخية<sup>(٩)</sup> . فقد ظلت الشخصيات في «عقد النعمان» على كسرى أنوشروان ، كما هي ، تتأثر بالأحداث ، ولا تستجيب لها ، نسمة للمواقف الثابتة التي ألزمها إياها المؤلف ، فإذا ما بدت بادرة لوصوح قدر من التبر أو المعادة ، ماتت أن تحتى سريعا ، على نحو ما رأينا في علاقة إحدى شخصيات المودة ما أجمع عليه ، ثم عنونها عن ذلك ، وفي عدم استغلال الخلاف بين عدى بن مريتا وزوج ابنته الشاعر المخمل .

ولم يحاول نجيب نصار في مسرحية «دمة العرب» أن يتعمق شخصية النعمان ، وأن يولي علاقته بعدي بن زيد عنايته ، وبخاصة مساعدته في أن يولي كسرى أمر العراق ، وأن يحصل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التي تحصل بها ، من إحساس بالزهر من قبل عدى ، أو أقوال تصدر عنه في تحقير شأن النعمان وبيان أباذيه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوغ نفسي ، بل إن الرواية التاريخية - نفسها - تحمل بذور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان - كما رسمها نجيب نصار - تخدع بحيلة من عدى بن لوس . وتكسار الظروف على إطالة أمد اللحظة حتى تنتهي حياة عدى ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع في النفس ، ولا تطور في الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هي التي تختلف عليها فتجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيرا فعالا .

ولعل بناء المسرحية - بصورة خاصة - يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تنبع للصراع أن يشتد والمواقف أن تتناقض ، لتظل الحركة متنامية من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة

فحب

وقد اهتمت مسرحية نجيب نصار الأخرى «شمس العرب» بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيدا عن دائرة القيم العربية المتوارثة ، فربعت الصراع الخارجي في هوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه القيم من ردود أعمال ، فضلا عن إحكام المؤلف الطوق حولها ، فهي تسمى في النهاية - وربما مرعة - إلى الصلح ولم الشل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، ونحتم سلسلة دامية من الثارات والتزاعات

وقد ظل الاهتمام بالمواقف بقود الأحداث والشخصيات في ثاليتها الاستقطائية ، بتناقضاتها وتباين أصاها ، محكومة بالمواقف . والمواقف الأخيرة هي التي تقود الشخصيات الأخيرة إلى نهايتها السيئة . وهذا ما فعله نصري الحوري في «ذكاء القاضي» وهو العدل أساس الملك .

لا تروى ظمأ دماء مئات القتلى في حرب استمرت قرنة ربعين عاماً وإذا كانت الأحداث التاريخية - وهي في حرب الشوس ذات صانع درامي واضح - قد ساعدت على وضوح عصر الشخصيات - فإن المؤلف قد نجح في أن يهب شخصياته الحيوية والحركة - وإن بولد فيها قدراً من الصراع.

### اللغة والحوار :

وإذا كان بناء المسرحية يعتمد على الحوار عباد كلياً - فإنه يقع على عاتق اللغة مهمة أصعب منها في القصة والرواية - لأن لغة الحوار يسعى أن تعمل طاقات فكرية وهيبة تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعاً - لتتيح للصراع أن يصر وأن يتلاحق موحاته من خلال كثافة اللغة ودرامتها - فاللغة في المسرحية - على هذا النحو - ليست معزولة عن جوهر البناء - وليست قوالب تتجلى فيها برعة الصور - ومثانة الأسلوب - وجمال الوصف - وروعة التعبير - بل هي مادة العمل الأصيلة التي تتحلل ذراته وتتفاعل مع عناصره جميعاً - وتؤثر بها سداً أو إيجاباً - لذا فإن من واجب الكاتب المسرحي في المقدم الأول أن يدرك خطر اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته.

ولعل الكاتب قد تباينوا - في هذه المسألة - في طريقة توظيفهم للغة في أعمالهم - فخير أنهم جميعاً لم يصلوا إلى التصور الفني المضروب تجاه دور اللغة في الحوار بوجه خاص - وفي عناصر المسرحية بوجه عام - ويري تصنع مسرحية «وقود النيران» على كسرى أنو شروان - مثلاً - صنف دور اللغة في بناء المسرحية - وعلى عدم وضوح التصور الفني عند الدور - إذ ينظر الكاتب إلى المشكلة من جانب الشكل اللغوي - ولقد فإنه اجتهد في وصف العبارات المفحمة - والألفاظ البدوية - والجمع المسجوعة - والمخاطب البليغة - دون أن ترتبط بحركة الصراع أو عناصر البناء العام - على نحو ما يرى في قول حاجب بن زرارمة - (ص ٣٧) وفي قول عمرو بن معد يكرب - (ص ٣٨)

ولما كانت المسرحية لم تحتل بتصوير الشخصيات تصويراً بديهاً وعظيماً ويستطفاً فإنها لم تول الحوار العناية التي يستحقها - فعمل بقوم بوظيفة الراوي الذي يسرد الأحداث - بل إنه أحياناً وقف دون هذه الوظيفة - لخموده عند إظهار دلائل اللسان وبيان الموقف - الذي لم يشكل في النهاية موقفاً خاصاً بغير صاحبه عن الشخصيات الأخرى - فهو موقف عام يمثل رأي الشخصيات بعامه - بل إنه موقف المؤلف الذي يصر عليه الشخصيات جميعاً

ولم تميز لغة الحوار عند حاجب - كما يجعلها تؤدي دوراً قصيراً عند دروزة - ويرجع ذلك إلى ضعفه في تصوير الشيء - بدلاً من هدفه في التفكير العام في القصة التي يسعى إلى توصيلها إلى الناس - ص ٣٧ - الإطار الخارجي للنصائح كاف لتقدمها في شكل هي مناسب

غير أن حاجب - عند استخدامه لغة تقرب من لغة الكتبة في أوائل هذه القرون - تفرج عما يرمده الكاتب - وتصل إلى أفعال القراء في يسر على نحو ما يرى في حديث عمرو بن - يد إلى إخلاد على موته في مسرحية وفي دمة العرب - - ولعل يجب مصادقاً بذلك أحياناً متى تستخدم العبارات

وأما مسرحيتنا «سجين القصر» لجميل الحري - وه جزء القصيدة - لجنة شاميين - فلم تقع عند الهدف أو المعنى الأخلاقي - بل ربطت الشخصيات بالأحداث البوليسية والمخاطرات والمغامرات والصفوف والمخارجات - لتسهي سبابة أقرب ما تكون إلى سبابات «الرومانس» وقصص الزنا الشعبي - وعلى الرغم من وجود تحول في مجرى حياة بعض الشخصيات - مثل روثمير وأنطوبو في مسرحية «سجين القصر» - فإن هذا التحول لم يكن عميقاً - بل كان نتيجة موقف أخلاقي - وقد طغت مسرحية «جزء المعيلة» تصدر عن طرفة أخلاقية هي نحو ما يبدى العواد ذاته

وإذا كانت الناقس قد تكاثرت على الكونتيسة فإنها لم تفقد إيمانها بالله وبالناس - فعلت - وهي في دروة أزميتها - تتفقد الهرومين - وتبحث مرضى ومحتاجين - وتزور المساكين - ولم نجف المؤلفة لحرصها من ذلك - إذ كانت تعلق على مواقف الشخصيات تعبيراً مباشراً

وأما لشخصيات في المسرحيات الشعرية فقد اختلفت تبعاً لبناء المسرحيات ذاتها - إذ غلب على مسرحية «وطن الشهيد» لرهان الميوشي الاهتمام بالأحداث التاريخية - وهذا ما جعله يسطر أحداثه على فترة تاريخية مجاور ثلاثين عاماً - تتعاقب فيها شخصيات مختلفة - دون أن يهتم الكاتب برسم شخصيات تتحد رمياً - كأن تعيش الشخصية في حطب مختلفة - ودون أن يجعل الشخصيات تتعاقب في تجميع الخليل سمات تاريخية وخصائص اجتماعية تميزها - وتحدد قسماً لها وتطور وعياً السياسي والفكري - فقد ذكر على المشكلة الكبرى ومعالجتها من حيث هي أحداث ووقائع - وسطها في نسق الموقف أو الرأي - وعلى الرغم من ظهور بعض السمات النكبة في تصوير الشخصيات اليهودية أو المتعاونة مع يهود - وهي تقدم ملامح واقعية دقيقة - فإن هذه اللامحات لم تات - كما يبدو - في إطار خطة مفردة - وقد كان يوسع محمد حسن حلاء يدين في مسرحيته (امرؤ القيس بن حجر) أن يستغل الأحداث التاريخية في رسم شخصية امرؤ القيس رسماً فنياً رائعاً - غير أن اهتمامه بالأحداث جعله يركز على سرد الأشعار - وعلى سرد الوقائع - دون أن يثير صراعاً في نفسه - وقد كان من الممكن أن يستغل موقف أسد من صبح أو سكر حلفائه به - فيصف حائر بين ثأره وواجبه - وموقفه الصعب وخذلانه من جهة أخرى - فضلاً عن إمكانية استغلال موقف نفسه وعذبه بعد وشيعة تصل بين كسرى وقصر - ومع ذلك فقد بدت صورة امرؤ القيس في ذهننا على قدر من الوضوح - ولعل على يدين الصمدى في «مصرع كلب» قد استطاع أن يخطو خطوة أفضل في تصوير لشخصيات - فقدم لنا «كليا» في صورة الحمار الطاعية - حتى وعمره دوراً صلباً - وقدمه في مشهد قتل إنساناً عادياً - هكر في طفله نداءه - وفي زوجته - بل في حخته التي تجشئ عليها أن تظلم بها للحوار والسبع في الغراء وهو يستلر العطف عليه حين يطلب شربة الماء - وحين تعث على حساس الذي قتله باب من الأبل - وتتبدى محاولة لمس المعد لإنسان في الشخصية في مواقف صبرواين عم حساس - عندما أشتق على كلب - وهم بأن سقته الماء - وتبدو كذلك في مواقف مرة وجولة - حادث رعد - بل في تصوير المهلهل الذي بدا متعطشاً إلى الدم -

دني تناسب الشخصيات ، مثلاً نرى في حثيث خربة أم عرسا إليه عندما قعد عن الكر ، وهي المرأة البدوية الموثورة التي تعيش حياة العرو والقتال ، وكما في قول ابن هياش محمداً مبارك . «أيقوا خيولكم بأعيد الرحمن مسرحية ، وبعد ما تزفوها بما يسر صغوا أعتها في رءوسها » (ص ٥)

ونلاحظ قدرة الحوار أحيانا على تصوير معاناة الشخصية . غير أنها تظل معاناة حثيية . تصطبغ بالمرقب الذي يقود الشخصية ويرعها على أن تبقى ما يجلبه عليها مثل يرى في حديث الشريف إلى معه من أمة لثلاثين وعن ضرر العداوة : «لا ريب أن الأرض التي شربت تلك لدماء تلغى إياها لفكرة عجيبة (ص ١٩) .

وإذا كانت الشخصيات لا تحيا وفق منطقها الخاص فقد بدا الحوار أسير الموقف العام ، يلفه الكاتب شخصياته ويفرضه عليها ، وينطقها بما لا تستوعب وما لا يسجى مع ثقافتها ومراجعتها ، على نحو ما يرى في مناجاة ابن عباس نفسه ، متذكراً في العداوات وآثارها المدمرة (ص ٣٦) ، وفي فرص المؤلف منطقها الخاص على لسان «خربة» البدوية حين تتحدث عن المتمدنين وأحوالهم وسياساتهم واقتصادهم . على أن تتحدث عن الفوارق الطبقة أيضا . (ص ٢٤) أما نصري الجوزي فقد اختار مسرحياته من التراث ، ولكنه جعل لغة الشخصيات بسيطة بعيدة عن الغريب وإن كانت توحى بأجواء التاريخ القديم

وفي مسرحية «جزاء المصيبة» محاولة لاختيار لغة تتفق وطبيعة شخصيات ، وتتسق مع لغة الكتابة المعاصرة ، غير أنها لم تتنوع ، لأن مستويات اللغة إنما تتحدد بمستويات الشخصيات وإذا كانت الشخصيات محكومة بفكرة المؤلفة ، فقد بقيت اللغة في مستوى واحد لا يتعداه . وقد كان من الواضح أن لغة المؤلفة التي تجمع أحيانا من جزالة «بزات» على نحو ما نرى في رد الكونت دي باسكال على زوجته الكوتيه «أوجي» ، إذ يقول : «هيولنا تنحس معنا وتهب الأرض . تغوى الصدور على الأعجاز إلى حيث صوت القتال . فلا تتطلى عريقتي بأوجي» ، بل يجب أن تدفعني للدفاع عن أوطاني المحوية وإخواني» . (ص ٨) وقد حاولت المؤلفة - مثل غيرها من الكتاب - أن تجعل شخصيات تنطق شعرا ، فالكوتيه الفرنسية تنطق شعرا تتحدو الفاظه من لغة التراث . (ص ١٢) أما جميل البحري فقد استخدم في الحوار لغة تناسب الشخصيات ، لكنها لم تحقق وظيفة الفنية ، وظلت قائمة بمحصورة في تقويم أحداث جديدة ، غير أن البحري نادراً ما لجأ إلى استخدام لغة لترات ، على نحو مازي في قول أنطويو : «فذلك لحاسوس البعب الذي هت السم ، وبلعت عني نليغ سوء ، لموكادوب حجاج ، لا نمره أدنا مصيبة ، وائله عنك تبد الواة» (ص ٣٩)

وإذا كانت لغة المسرحية الشعرية تختلف عن لغة المسرحية النثرية فإن المسرحيات الشعرية لم تحقق هذه الوظيفة بصورة مقبولة . إذ بدا حوار شخصيات أقرب إلى مقطوعات غنائية ، لانكاد تربط أبيات المقطوعة من جهة ، ولا تقصصات مما يربطها من جهة أخرى ، ارتباطا دراميا . يتركز الحدث من الداخل ، ويسمى الصراع ، واقتصر همها على نقل عواطف الشخصيات ، وربما عواطف الشاعر المسرحي نفسه . غير أن

بعض المسرحيات مجتهد في تصوير جانب من حياة بعض الشخصيات بلغة مناسبة ، تتفاوت في دلالاتها وفي إيحاءاتها ، على نحو ما يرى في مسرحية يرهان الدين العوشى «وطن الشهيد» ، في المنظر الذي يعيدج موقف السائرة وباعة الأرض ، واحتفال اليهود في تحقيق مطامعهم بابه وسيلة . مثل استخدام الساء والإعراف والتروير وغير ذلك . ويعمل محيي الدين الصلبي في مسرحيته «مصرع كليب» كان أقدر على توظيف اللغة الشعرية في تصوير طاقات درامية في بعض المواقف . ويعمل الحكاية التاريخية مما تحمله من إمكانيات درامية . فقد ساعدت المؤلف في أن يوفق في أكثر من مستوى . ولعل ما يحدد للكاتب أنه لم يستسلم للغة التراث استسلاما يحرمه من الإفادة من قيم المسرحية الدرامية ، فقدم مسرحيته بلغة واضحة متينة ، توحى بخواخبة محاطة ، ولكنها تمتد لغتها الخاصة . على نحو مازي في قول سعد ، أحمد صبيد كليب (ص ٢٤) .

ومع أن حكاية «حجر» ملك كندة تمتلك طاقات درامية جيدة ، فإن محمد حسن علاء الدين في مسرحيته «امرؤ القيس بن حجر» لم يحاول أن يعيد من الطاقات الدرامية ويستعملها في إبراز الصراع في نفسية هذا الشاعر الذي تحولت حياته من العث والهر ، إلى البحث إيجاد هن وسيلة لنار ، واسترداد الملك المفقود . عبر سلسلة من الداس والبهات الحربية . وواكب عدم استعمال الشاعر الطاقات الدرامية ، لجوءه أحيانا إلى استخدام اللغة الشعرية التراثية دون داع في على نحو جعل الحركة فائرة . وحجب ملامح الحدث والشخصية عن مشاعر القارئ ودعته . ولعل محاولة استلهم الجور التاريخي للغة قد أضلعت عن الشعر الاهتمام بالأبعاد الدرامية التي تقتضي استخدام لغة بعيدة عن الغريب . يمكنها حمل طاقات درامية . تبتش من تعامل الشاعر مع حركة الأحداث وأزمة الشخصيات . وعلى الرغم من هذه الملاحظات فإن الشاعر قد وفق في تقديم أنساق لغوية أفادت في إيجاد بعض ملامح درامية موفقة . على نحو ما نجد في المطر السادس . (ص ١٠٨)

ونظراً هذه المحاولات الرائدة الخادة علامات مصيبة في طريق الفن المسرحي ، تتبع لكتاب المسرح فيما بعد أن يصيغوا إلى هذه الخطوات الأولى إسهامات جوهرية في الشكل والمضمون

## • هوامش

- (١) انظر مثلاً : محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٩٤٧ - ١٩٦١ ط ٣ دار الثقافة بيروت ١٩٨٠ حيث تناول في هذا الكتاب المسرح العربي في كل من لبنان وسوريا ومصر
- (٢) انظر دراسة محمد طه حسن دهان - لأشهر التاريخ لشاة المسرح في الأدب العربي جامعة بيروت العربية - بيروت ١٩٧٣ ودراسة د. هاني مصطفى أحمد - أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٠
- (٣) انظر مسرح الاحتلال في فلسطين من ١٩١٣ - حالة الامتثال درجة الماجستير من قسم اللغة العربية جامعة الأردن - بغداد باسم إبراهيم طلال - ١٩٧٦
- (٤) من الناحية على برنامج مصفحة الإذاعة الفلسطينية على نحو ما هو مبين في مجلة «الثقافة» الفلسطينية - ولا الصحف الفلسطينية مثل جريدة «الضبط» - وجريدة «العهد» - لاحظت أن هذه المصنفات في البرنامج - سب البرية والفصح - يتبع في الساحة الثقافية والتعليمية الأربعة بويته تنليه



(٥) و عبد الرحمن باغلي - حياة الأدب الفلسطيني الحديث من قول قنبلة ..... حتى النكسة ، ص ٩ ، ١٠ منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٦٨

(٦) المرجع السابق ص ١٠٣ ومبطلها  
(٧) مسرح الاحتلال في فلسطين من ١٩٠٠ - ١٩١٣ (١٩٨٠ - ١٩٤٨)  
(٨) انظر مصري الجوزي : مسرح الفلسطيني ١٩٢٨ - ١٩٤٨ ، مجلة الأعلام العراقية ص ١٢٤ - ١٣٠ عدد ٦ آذار ١٩٨٠  
(٩) انظر حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، ص ٤٣٧ ، ٤٣٨ وانظر مسرح الاحتلال في فلسطين ، ص ١٠٠ - ١٠٩

(١٠) المرجع السابق ص ٤٣٨  
(١١ ، ١٢) ذكر جميل الجوزي في مقدمة ترجمة «الزوجة المرساة» وتعليقات أخرى ، تحت عنوان «مقدمة القارئ في فلسطين» ص ٩ - ١٨ طرفا من فصل عنه التفرع على حركة التمثيل

(١٣) المرجع السابق يقول ص ١٦ «ول عام ١٩٤٤ كان في منتهى القنص وسطها فري تجميل ريو على العشرين ، أذكر منها ...» ويذكر في ص ١٥ من هذا المرجع «ول عام ١٩٤٢ تأسست نقابة ممثلين العربيه من الفرق التالية ...»

(١٤) انظر صورة من التعريب بحانة في «دراسات في المسرح والسبنا عند العرب» ، ص ١١٧ نايف بصوب لنداء ، ترجمه أحمد المناري - مجلة للمسرح العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢

(١٥) المرجع السابق ص ١١٩ «انظر صورة عن تأثر ملوكون النقاش في «الخيال» وأثير المسرح»

(١٦) انظر مقالة

Matti Moosa, *Naqash And the Rise of the Native Arab Theatre in Syria*.  
International Journal of Middle East Studies, p. 106-117 no 4, 1973.

ويذكر مبارك ما ورد في «المسرحية في الأدب العربي» ١٩٦٦ ص ٤٦٦ ، ٤٦٧  
(١٧) انظر أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر  
(١٨) المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٨٥ ، وانظر كذلك Matti Moosa - op. cit., p. 433

(١٩) يبدو أن ظروف فلسطين بين الحكم العثماني ووسائل الإعلام الصهيونية ، ثم الاستعمار البريطاني ، يباشر ووجد بطور بارز في فلسطين ، أُنشئت فيها خاصا جعل الكتاب يتوسلوا بالإظهار للمسرح من أجل خلق وعي وطني عام

(٢٠) محمد مرة درود - «وجود التماثيل على كسرى أبو شروى» (المقدمة) ، مطبعة صبرا ، بيروت ١٩٦٢  
(٢١) المصدر السابق (المقدمة)

(٢٢) في لقاء مع الكاتب في دمشق في ١ / ٢ / ١٩٨٠ ، حدثني أنها قد كتبت وأنه يحصل للمسرحية السابقة «وجود التماثيل على كسرى أبو شروى» فقط

(٢٣) يذكر الدكتور عدنان أبو غزالة أن عنوانها «الملك والشمار» وقد أُنشئت في ترجمة

(٢٤) نجيب صابر - «في دمة العرب» - للجمعية الوطنية ، ص ١٩٢٢

(٢٥) قدم في منصفها في اللقاء المشار إليه في دمشق رقم (٢٢)

(٢٦) نجيب صابر - «شمس العرب» - مطبعة الكرمل ، ص ١٩٦٤

(٢٧) شمس العرب ، ص ٢

(٢٨) انظر «وايات معجم للمسرحيات العربية والعربية ١٨٤٨ - ١٩٧٤» يوسف أسعد دلمر ص ٢١٦ - ٢١٧ ورره الثقافة والفنون ، ص ١٩٧٨

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٩٢

(٣٠) مصرع كليب - يتحدث مصري الجوزي عن جهود خليل يدي في مدونه الطران الإنكليزية ، وكثيرا ما رجع الموضوعات التي لا علاقة لها بالبيئة العربية الفلسطينية ، ومن الروايات والمسرحيات التي انتارها واشرف على تمثيلها وإخراجها بين السنوات ١٩٢٤ - ١٩٢٨ روايات «وفا العرب» ، تأليف أنطون الحسل - «رواية» - «المطبخ صلاح الدين» وممكنه ورشم «الفرح انطون» (١٩١٤) وقد تناول المؤلف في هذه الروايات صفا من حياة البطل العربي صلاح الدين حتى كان يعد القصة قهر الصليبيين في الأشهر الثلاثة التي سبقت معركة حطين

(٣١) محمد حسن علاء الدين - امرو القيس بن حجير - المطبعة التجارية القدس ١٩٤٦

(٣٢) يرهان الدين العروشى - وطن الشهيد - المطبعة الاقتصادية ، القدس ١٩٤٧

(٣٣) معجم للمسرحيات العربية والعربية ص ٢٤٤

(٣٤) جميل الجوزي - سجين القصر ، ط ٢

(٣٥) حنة خوري شاميه حراء القصبة ، المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٣٠

(٣٦) جزاء القصبة - ص ٤

(٣٧) يمكننا أن نلاحظ صورة تروايات التثيب الصكاكية قبا نشرته جريدة فلسطين في عدد منها مثل  
«لوكتلة القلوب والراحة» في ١٠ / ١٠ / ١٩٤٢ وهالعب على الخليل ، في ٩ / ٩ / ١٩٤٢ وهالطيب والأبي ، ٢٩ / ٩ / ١٩٤٢ تقدمها فرقة فريد الجوزي ، و«مستشفى خفاف» في ٣٠ / ٩ / ١٩٤٢ وهليلة القلوب ، في ٢ / ١٠ / ١٩٤٢ ، تقدمها فرقة القلوب ، فضلا عن أمثال موسى سالم سلامة ، وتطيل الطلوحا ، وأهم لرحان ، وعبرهم

(٣٨) بشير طاق مصطفى أحمد في أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ، ص ٤٧ إلى أن «تأثرت الأندلس» مخطوطة في متحف المسرح ١٩٢٨ ، مبهولة المؤلف وهي «عجري حواديها في الأندلس العربية» ، وهوها صراع يمدور بين أميرين شعبيين ، أحدهما خير والآخر شرير ويساند هذا الشرير في الصراع - وزير بنحاس الشبيبي الجوزي حيه لإحدى الأميرات - إذ يسعى إلى تغيير الكلايد للفرق بين الباشقيين - ثم نشيقي بالهابة السجدة بحبيب

(٣٩) مجلة الكرمل ، عدد ٣٤٥ - الأول من آب ١٩٦٢

(٤٠) كتبت جريدة الكرمل في عددها ٣٦٦ ص ٢ في ١٩ أيلول ١٩٦٢ تحت عنوان «جلس إدارة الشام لايجبر تأليف فرع مسرحية مثلية» ، تعليقا بجزئية منه - هل خاف مجلس إدارة الشام من عواير التمثيل والتثيل كان العامل الأكبر على تربية المثالي ، الأمر عليه هل الفضائل ؟ القليل يحدسون التثيل في أوروبا فقلدهم حكوماتهم أوسع الشرف والألقاب ، ويحترمون الشعب - مجلس إدارة الشام - قاعة الهلاء العربية بفتح المراهيل في سبيل خدمة التثيل ! كتاب شيكسبير في نظر الإنجليز هو في الترجمة الثانية بعد الإنجيل ، حتى إسم ليقولون كل شيء في شيكسبير - وماكتاب شيكسبير إلا مجموعة روايات مثلية وسجاسة وأدبية وحولية ، تمثل كل يوم على المسرح في سائر أقطار العالم

(٤١) على نحو ما ترى في التمثيل السابق «تكون» في قوم مثالي هذه الأمة ، وهوها في معارج التقدم ، ولا تقدر عار في سبيل موضوعها ، فالأخطار مهددة من كل صوب ، والشعوب تنازعها الفناء ، فلا تخمروا حيا الحياه

(٤٢) يمكننا أن نلاحظ ذلك في العاشرين التالية في جريدة الكرمل الصهيونية ل القدس ، عدد ٣٠٣ ص ٢ كانون الثاني ١٩٦٣ الأرض للندوة ، عدد ٣٦٧ ص ١ ، ٢ ، ١٨ آذار ١٩٦٣ الخطر الكبير ، عدد ٣٣٧ ص ٤ - ٣٠ أيار ١٩٦٣ للاية والصهيونية ، عدد ٣٥٠ ص ٣ - ١٨ ثور ١٩٦٣ حكومه صحن حكومه ، عدد ٣٧٦ ص ٤ - ٢٤ تشرين أول ١٩٦٣

(٤٣) انظر ذلك مثلا في عدد ٣٣٧ ص ٣ ، ٢٢ نيسان ١٩٦٣ وفي عدد ٣٣٠ ص ٦ ، ٩ أيار ١٩٦٣ تحت عنوان «مقرر لجنة التثيل الأدنى» ، بطم فراء الكرمل أن لجنة التثيل الأدنى في حيا مثلت في حكا وحيا روايتين لمنصة الكبير الإمدادي ولايتدالي ل حكا ، وقد جاء في اليوم تقرير اللجنة مبينا أن مدخول الروايتين بلغ ٣٣٦ ١٦ غرش

(٤٤) ورد في جريدة الكرمل عدد ص ٢ ، ١٢ أيلول ١٩٦٣ تحت عنوان «مولاي عبد الحفيظ وجسمه» لجنة التثيل الأدنى - «جامعة من جمعية النهضة أنها انكسرت أحد أعضائها الأدباء ، رشيد أفندي الحاج ابراهيم ، السلام على مولاي عبد الحفيظ ، وقدم لصوره رسم أعضاء الجمعية بلباسهم القبطية - قراتاج مولاي عبد الحفيظ لمبادئ هذه الجمعية وصاحبها - وأعادها حشر ليه إنكليزية قبلتها عنه شاكرا ، وبعت إلى يوصل بالقبلة حور (س الخطأ الثالث)

(٤٥) مقدمات الجوزي ، ص ١٣٢ ومبطلها - طبعه دي حاسي ، باريس ١٩٢٢

(٤٦) الذي يتأمل مسرحيه «في دمة العرب» يلاحظ خطوطها من الإشارة إلى وضعها في شكل مسرحي صريح غير أن باناما وعناوين وطبيعة الحواير فيها تؤكد غلب الطابع المسرحي

(٤٧) مطبعة طربس ، دمشق ١٩٧٠ وقد صدرت الطبعة الأولى من «ذكاء الفاضل» في ١٩٤٥ والتمثيل قاسم ذلك في ١٩٤٦ في القدس

(٤٨) انظر صلاح عبد الحميد - وثيق الكلمة ، ص (٥ - ١٩) حول المسرح الشعري - دار الأدب ، بيروت - ١٩٧٠ وروفايد بيكوك - «الشاعر في المسرح» ترجمه محمد عدوان مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨

(٤٩) انظر قصة يوم ذي قار في «الأمم العرب في الحاضنة» ، تأليف محمد أحمد جواد الشوي ورمالته ، ص ٦ - ١٨ - دار إحياء التراث العربي ، بيروت - د ب

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٤٢ ومبطلها

على حسن

# مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الدوبرا القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٤٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشاوي بالحامية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

جاء

يسرها أن تقدم لقراء العربية :

## مؤلفات الكاتب الكبير توفيق الحكيم

- \* محمد
- \* أرني الله
- \* التعاودية
- \* مسرح المجتمع
- \* فن الأدب
- \* الملك أوديب
- \* أهل الكهف
- \* شهرزاد
- \* يوميات نائب في الأرياف
- \* المسرح المتنوع
- \* عصفور من الشرق
- \* عبد الشيطان
- \* راقصة المعبد
- \* سلطان الظلم
- \* همار الحكيم
- \* جمال يون
- \* سليمان الحكيم
- \* زهرة العمر
- \* شجرة الحكم
- \* تحت شمس الفكر
- \* عودة الروح
- \* الرباط المقدس
- \* سلطان الحائر
- \* بركا أو مظلة الحكم
- \* عدالة وفن
- \* يا طالع الشجرة
- \* الطعام لكل فم
- \* هماري قال لي
- \* عصا الحكيم
- \* أشواق السلام
- \* السلطان الحائر
- \* ليلى الزفاف
- \* قلوبنا المسرحي
- \* مونس العدل
- \* محمد الرسول البشر
- \* من البرج العاجي
- \* نشيد النداء
- \* تحت المطر
- \* طبعة أولى ١٩٨٤



## مؤلفات الكاتب الكبير توفيق الحكيم



### وفتي فنون المسرح

- علم المسرحية
- تاريخ المسرح في ٣٠٠ سنة
- فن الفن المسرحي
- أشهر المذاهب المسرحية
- تأليف: أندرو من نيكول
- تأليف: شامرون تشيبي
- تأليف: إدوارد ج. كرج
- تأليف: دريني خشبة
- ترجمة: دريني خشبة
- ترجمة: دريني خشبة
- ترجمة: دريني خشبة

### صدر حديثاً

- أوضاع المصالحات التي ألفها بن مالك
- شعراء النصرانية في الجاهلية
- لأب لويس شيخو اليسوعي
- لأبيات العرب
- عبد المتعال الصغير
- ( ٧ أجزاء )
- طبعة جديدة مزيده بمقدمة وتعليقات وفهارس
- د. عبد الحكيم صفدي
- للشيفري

## ندوة العدد

# فضايا المسرح المصري المعاصر

□ إعداد: أحمد عنتر

□ حينما تكون هناك قضية واضحة يكون ما رد فعل واضح ، يظهر الجاه  
محدد للمسرح

أحمد زكي

□ حينما لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعين القارئ ثم  
شاهدتها عرضاً مسرحياً .

سمير المصري

□ إن المسرح في تصويري من الصعب أن يستمر أو يمتد ما لم يجعل  
روح الشعر

شول خيس

□ لقد كانت في الخمسينيات حركة مسرحية ، وجمهور يتلقى تلك الحركة  
وفنان يلقى هذه الحركة سواء كان مؤلفاً أو ممثلاً أو مخرجاً .  
عد الممار حودة

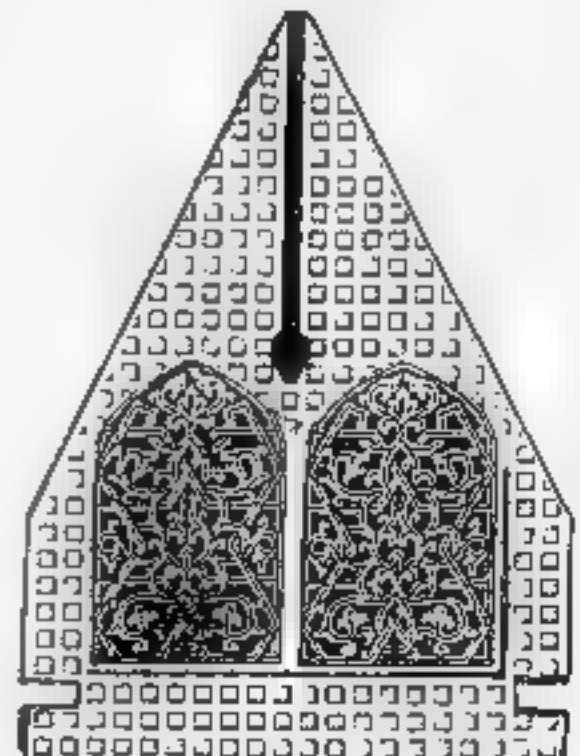
□ ( غير مفهوم في مجتمع الشراكة ، أي يتوكل الجبل على القارب لتجار  
البحر )

قراد دواردة

□ أنا لا أنظر إلى المسرح على أنه كتاب مصريون  
ولكن أنظر إليه على أنه ظاهرة مسرحية كاملة  
عزى عيسى

□ إن ما يجعل النص يستمر أو لا يستمر ، أن تكون اللغة محسنة تدفع إلى  
البحث عما وراء المقصود .

هادي وصفي



## قضايا المسرح المصري المعاصر

□ إعداد: أحمد عنتر

اترك في الندوة

أحمد ركني  
سمير المصري  
نبول حميس  
عبد الحار عوده  
فؤاد حوارة  
فرزى فهمي  
هدى وصفي  
ومن أسرة التحرير  
عز الدين إسماعيل  
سامي عطية

عز الدين إسماعيل

في بداية هذه الندوة أحب أن أرحب بالسادة المضيفين الذين يجمعوننا بقائهم للمشاركة في هذه الندوة التي نعتقد أنها جاءت في لوانها نوهناة كثير من القضايا التي تتعلق بالمسرح من حيث الواقع . ومنها من حيث المفردة . ومن حيث وضع هذه المؤسسة الثقافية الضعيفة في مجتمعنا خاصة والمجتمع العالمي عامة . بعدما من علاقة هذا المسرح بحركة المسرح العالمي . بصفة عامة . في مجال التجارب المسرحية التي أصبح مسرحنا مشاركاً فيها منذ فترة لا يأسى بها . من حيث وسائل هذا المسرح وإدارته ولوظيفتها . ومن حيث اللغة والنص والمعامل مع النص المسرحي المكتوب والمفروض على خشبة المسرح . وهناك أيضاً عدد من القضايا التي تدخل بالنا الآن والتي لها أهمية قصوى في نشيط الوعي بحركة المسرح الراهن ولها بصلي مستقبله نعت نبدأ هذه الندوة بوقفة عند مرحلة في حياة هذا المسرح . كانت لها خصوصية من جوانب بعضها . نستحل ما الوقوف عندها . لأنها المرحلة الأخيرة في حياة هذا المسرح . وأنها بذلك مرحلة التجهيزات . وهي المرحلة التي تبدأ على وجه الخصوص بعد سنة ١٩٦٧ وعند إلى وقتنا الراهن . فالتجارب التي سبقت هذه الخلية أصبحت معروفة . ولعل المهتمين بالمسرح كتبوا عنها وتناولوها من جوانبها المختلفة . ولا يبق إلا أن ننظر الآن في تجربة التجهيزات . فليبدأ النظر في هذه التجربة من موقع عند وهو علاقة المسرح خلال هذه الفترة بما قبلها . هل بعد امتدادها للتجارب السابقة في السنين وما قبلها . أم أنه قد انشق على كل هذه التجارب السابقة . وما وجهة النظر في الخاتمة . إذا كان تطوراً وانعتاداً . أو كان انشقاقاً كلياً عن التراث المسرحي السابق لهذه الحقبة .

بجب الآن أن نستمع لوجهات النظر في هذا الجانب من القضية

عبد الحار عوده

إذا صححت في لريد أن القول إن البداية في تصويري يجب أن تتناول جزئية مهمة جداً . لا يخرج عن شقين

( أ ) الشق الأول . علاقة الدولة بالمسرح

( ب ) الشق الثاني . علاقة الفنان بالمسرح

وي راني أن الشقين متلازمين وجهين لعملة واحدة . لأن علاقة المسرح بالدولة للاسف الشديد علاقة شكلية . فاللدولة عليها واجب التفعيم . سواء برصد

لبرانيات أو بناء مسارح أو إرسال البعثات وإصدار محلات فنية ولدية . تعمل على إثراء الحركة الثقافية بإتاحة الفرصة للتقاء الحقيبيين للقيام بعملهم . وتثبيت القناعات الفنية الجديدة بالقيادة . والمخلف هو نشاط حركة مسرحية حقيقية . على أساس إن المسرح خدمة ثقافية لابد أن تكون مدعومة من الدولة كرفيف الخبر تمام وكعند التسلح . فالمسرح يؤدي دوراً في ترقية الوجدان المصري والعقل المصري لا يقل تأثيراً عن أي شيء آخر لدعمة الدولة . وراني هو أن الدولة في هذا المجال مفعرة بوضوح . وأنها لا تعطي كل الاهتمام الواجب للمسرح بوصفه جماع الفنون . وبالواقع مسواه لرفع كل الفنون . وبإتاحة واعطاف مسواه لتخلف كل الفنون . أنا لا ألق كل اللب على الدولة . ولكني أقول إن الدولة فيما يتعلق برأيتها للمادة والرقابية والتربية وغيرها مفعرة لتصورها والصحة . خصوصاً في جانب الرقابة . ولنا لوي أن الرقابة على المصنعات الفنية عذالت لتعامل مع المسرح بطفلة أو مفهوم لابد أن يتغير . لأنه مفهوم معطل . ومفهوم يمكن أن يكون تأثيره سلباً في الحركة المسرحية . أما عن علاقة الفنان بالمسرح . وهو الشق الثاني الذي اعتقد أننا لابد أن نتكلم عنه بوضوح . فملاقة سلبية أيضاً . لأن الفنان تنعكس عليه سلبية الدولة تجاه المسرح . فالفنان المسرحي أصبح مشغولاً بالكسب المادي عن طريق المسلسلات التلفزيونية أو الأعمال السهلة التي هي أقرب ما تكون إلى السلفة التجارية مما إلى العمل الفني الحيد أو المهدف . ومن هذا الباب ترك الفنان المسرحي مسرحه . لأنه لم يعطه المقابل المادي أو حتى الارتباط الأدنى . فأصبح سلباً تجاه مسرحه وبجاء خطة هذا المسرح . ومن ثم تركت خطة هذا المسرح أو تهمز . لعدم وجود الفنان . أو لعدم انتظامه . هاتان هي القضيتان اللتان أحب ألا نطأها في بداية المناقشة

عز الدين إسماعيل

فراغت لي اعتقد أن هذه القضية الأخيرة يمكن أن تصابع من وجه آخر . إذ إن كثيراً من الحركات المسرحية التابعة لم تعتمد مطلقاً على ضمانات من هذا النوع فتدعها الدولة . بل اعتمدت على الجهد الفردي . ولا لريد أن أقول المعاني أيضاً . وحدث ذلك عندما تكون الجهات المسرحية ذات الرؤية الواضحة والاستعداد للتغلب عن أجل نهضة مسرحية . واعتقد أن تاريخ المسرح . لا في

مراء في المجتمع الاشتراكي أو المجتمع الرأسمالي . يعتمد اعتمادا كبيرا على إعانة الدولة إما إعانة كاملة أو إعانة جزئية . وفي آخر ما وصلني من أعداد بشرة اليوسكو المسرحية قرا شكوى مبررة من فنانين أمريكيين : لأن الدولة خفضت الإعانات المخصصة للمسرح . ونفس الشكوى في ألمانيا . علاقة الدولة بالمسرح في عصرنا لم تعد علاقة ثانوية لم يمكن التغاضي عنها . فإذا أخذنا إلى ذلك أننا نحش في مجتمع متخلف . نسبة الأيدي لا زالت فيه عالية جدا . واليدوي الذي لم يهدب ، واليدوي الذي لم يتم جد . فمعتقد يكون دور الدولة علما كدورها في المستشفيات والمدارس . ونحو كل الخدمات التي ينبغي أن تقدم للناس . غير مفهوم في مجتمع ينحصر في مسوره على أنه مجتمع اشتراكي ان يترك الحبل على الغارب لتجار الفن

يترجون ويقدمون ما يتأخرون للناس باسم الفن وهو براء منهم غير مقبول في القابليات من هذا القرن أن نطلب من المسرح الدولة بأن تكسب وبيع . أو على الأقل تنقل عطفها . لأن المسرح ينظر إليه على أنه مسألة ثانوية . ولكن أرى ان الفن المسرحي عندما يبي أن يؤدي للمواطن العادي مستوى رفيع جدا . وانه ينبغي ان يرفع المسرح الخاصة . ويضمن على أن ما تقدمه يصل إلى حد أدنى من المستوى الرفيع . نقطة لابد أنسب التعلق بها . فها ذكره الأستاذ أحمد زكي بالنسبة لأردن المسرح في الاتحاد السوفيتي سنة ١٩٦٧ لم يكن هذا الأدهار صدفة ، أو لأن الناس أصبحوا بالخاصة . ولكن كان نتيجة خماس الفاني والروية التي الجديدة التي ظهروا كانت العروض تقدم في قطارات وتساير إلى القرى والريف ، وعروض تقدم في الساحات المفتوحة بالأشكال الجديدة التي واكبت الثورة نتيجة لحالة الفنانين وانتكاسهم . وهذا لم يحدث عندما حتى الآن . ويمكن أن يتلخص هذا إلى علاقة الفنان بالمسرح . وفي النهاية نقول إننا إذا طلبنا عدية الدولة بالتدخل فيجب ان نؤكد ان الدولة لن نتج مسرحا . الفنان هو الذي يتجه . فإذ لم تكن هناك حماسة من جانب الفنان فن يكون لدينا مسرح مردود . والنقطة الأخيرة التي أعلق عليها تتعلق بمسرح الشباب وعلاقته بالشباب . واعتقد ان الأدهار لم يبدأ بعد ١٩٦٧ وإنما قبل ذلك . في الخمسينيات . ول اعتقادى ان المسرح المصري لا يمكن الفصل بين مرحلته . صحيح ان هناك فترات أدهار وفترات تدهور . لكن لا نستطيع ان نهم مسرح الشباب إلا إذا ندكر ما به في عام ١٩٤٤ الذي شهد ظهور المسرحية . وفي سنة ١٩٤٧ خرجت أول قصه عنه . وسافرت بعثات . وكان حمدي حيث وبيل الابن اود بعته ولها بعثات اخرى . وفي عام ١٩٥٠ كومت مرة للمسرح الحديث برئاسة زكي عطيات ولقدت اعمالا مضممة جدا . مسرحه او مرفقة . اعمالا وطبه مثل : دشتوى . . و . كجاج للشعب . . وفي الخمسينيات بعد مولها مثل جمال عاشور يكتب نصا من الصعب ان سميها نصا ادبيا . انى ان هن جمال . مع احمرى له . واحمرى للملاء الذين واكبه . لم يكتب مثل نص الحكم . بها بقرا . وانما كتب للتشيل . وبس له قيمة فية إلا إذا وجد مرجعا يتطالع منه ويستطيع ان يفهمه على المسرح . ماذا كان يفعل جمال عاشور إذا لم يجد هذا المخرج في احمل احمد من المخرجين الذين يكونوا . إذ أن الأدهار الشباب هو نتيجة لأدهار سبقه في الخمسينيات قبل الثورة . يريد ان يرى الأمور بهذه الصورة . في اعتقادى ان الأدهار الذي سبق عام ١٩٦٧ كان اكبر من الأدهار الذي تلاه . أنا اختلف مع الأستاذ أحمد زكي لأن كل الكتاب الذي ذكرهم قد ظهر قبل النكسة . وحاولوا التعبير عن النكسة بشكل مختلف . اعني انه عندما نظر مثلا إلى سعد الدين ودية بعد ان ادهاه الحيدة قبل ١٩٦٧ بعد ١٩٦٧ قدم عملا مباشرا سلبا هو : الضامير . . وكان اود عمل قدم على المسرح كاستجابة مباشرة . واعتقد ان مرحلته لتزدهر والاكثر ضجعا هي ما قبل ١٩٦٧ وعلى كل حال هذه مسألة مطروحة للمناقشة . ولكن ماذا حدث في الستينيات ؟ في عام ١٩٦٢ نشي . مسرح التلهزيون . وكانت الحركة المسرحية قد بدأت ترمي قواعدها . نشي . مسرح احبيب والمسرح القومي فاصبح له اكبر من شعبه . وحصل فرع من الأدهار المندود . وجاء مسرح التلهزيون بعشر فرق . وبمكانيات ضخمة جدا . ولست بمن يشوهون هذه الحركة على إطلاقها . بل الصعب . اننا نود ان تقدم اعمالا رديئة على مستوى عثر فرق . أن نستطيع ذلك . إذ لابد ان يخرج منها اعمال جيدة . إذ هذا النوع لم

العام فحسب بل في مصر ايضا . بلنا على ان نجرب كثيرة تحت على ايدي الناس وهبوا انفسهم للمسرح ، وقدموا اعمالا كبيرة بغير عون من الدولة . كفاح للمثل والمؤلف والمخرج من أجل إنشاء مسرح . هذا شيء عرفناه والفتاة . واعتقد انه من الممكن ان يحدث وان يتكرر دائما في كل عصر . ولذلك اعود إلى هذه القضية هل معنى هذا ان الدولة قبل الستينيات كانت تولي المسرح عناية اخص وأفضل مما حدث في الستينيات ؟ وهل كان من نتيجة ذلك ان خلف المسرح في الستينيات بصورة عامة عنه في الستينيات ؟ لم اتنا لو نظرنا إلى واقع الأمر لوجدنا ان الستينيات ايضا قد جاءت في رسما عا بلاثها وظهر فيها ما هو وليد ذلك الزمن وما يمثل علامة . منها قد عب فهي تطور على الأقل بالنسبة لما سبق ذلك من تجارب مسرحية

## أحمد زكي

إذا بدأت من آخر ما وصل إليه الأستاذ عبد الغفار والدكتور عز الدين في تحقيقه الأخير فإني أؤكد حقيقة ان الستينيات بدأت عام ١٩٦٧ . واستمرت حتى حرب ١٩٧٣ . وبعد هذا بدأ معنى الثروة . اما ما قبل ١٩٦٧ . فبممكن اعتباره مرحلة تجارب عائل مراحل التجارب التي عاشها دول كثيرة بعد الثورات مثلا ولدت هامة في الاتحاد السوفيتي بعد قيام الثورة البلشفية . ومع ذلك قبل الناس عن المسرح بشكل لم يسبق له مثيل في المسرح الروسي . وتعاقبت سنوات الثورة حتى سنة ١٩٣٠ ولم يعرف حكومة الاتحاد السوفيتي ما كان يجب ان يكون عليه المسرح في دولة اشتراكية . وكان هذا طبيعيا . وقد اجتزنا عن انفسنا في مرحلة في الستينيات التي كانت خاصة بالأعمال المسرحية . كانت حركة ثقافية . حكومية وشعبية . لتعطية برامج التلهزيون . فكل من كانت لديه مسرحية يأتي بها ويصهرها في العمل الموجود . ولكن لم يكن هناك من يكرس نفسه لكتابة هذه المسرحية . التي كانت حفل تجارب . واستمر هذا حتى حرب ١٩٦٧ فبدأت الكتابة الفعيلة للمسرح المصري في اعمال جمال عاشور وسعد ودية ووشاد وشفي يوسف إدريس وعلى سالم وجيب سرور وغيرهم من المعروفين مشاركتهم في هذه الحركة مثل الشرفاوى والفريد فرج . بدأت الكتابة الفعيلة بعد النكسة . وكانت تعبيرا عن إحساس فحاش . حيث أراد كل كاتب ان يعبر عن ظروف مجتمعه وفقا للفصيلة البسيطة التي تقول . ان المسرح انما كان لغضايا المجتمع . وقد عكس كل من هؤلاء الكتاب فعلا لغضايا المجتمع . كل منهم عبقريته الخاصة . وقدمت اعمال عظيمة . كما قدمت اعمال من المسرح الاجنبي ومن الروائع بالذات . واعتقد ان هذه الفترة كشفت عن مناهج في الأداء الثقيل لا توصف بأنها مفرس . لأنه لم يكن هناك مدرسة محددة فاكجيل حمدي حدودها . كانت هناك إمكانيات لثلاث زكي طلمات مثلا ويوسف وهى وفرح شاطي تركت على اعمال جيلها بهاها لما عن مستوى التمثيل الآن فإنه لا يبحث على التناول . نظرا لما قد يقع فيه المخرجون من «خطأ» في العرض المسرحي

## عز الدين إسحاق

هذه مشكلة مسرحي لها وهي علاقة الفن بالعرض المسرحي . وهي من القضايا المهمة الرئيسية . وسعدو بنا بالأكيد . لاها محتاج إلى عبيد كاف ولكن لم نزل نماننا قضية المسرح في الستينيات وعلاقته بالتجارب السابقة ومفهوم من حركة التطور المسرحي عندما الأستاذ فواد دواره

## فواد دواره

اصبحوا في ما بعد إلى مسألة علاقة الدولة بالمسرح دون إنكار للجهود القروية للفنان . ولأنه مبادرة الصبة للفنان إذا استعرض تاريخ المسرح نجد ان الثورة كان ها دائما دور كبير وخطير في توجيه المسرح . ابتداء من الإغريق . حيث كانت الاعمال الحيدة تجار . وحيث كان المخرجون يحضرون على مكافأة لحضورهم العروض . ويغرمون في حالة عدم حضورهم . وفي العالم كله اليوم نجد للمسرح .



نخل من غير . وهو الذي يمثل بشكل واضح في ظاهرة الأولى هي برول المسارح إلى الأقاليم والأحياء الشعبية . وهذا ما أدى إلى اتساع قاعدة الجمهور المسرحي . الظاهرة الأخرى الإيجابية تطلب في المسرح الثاني الذي كان يديره الأستاذ حمدي غيث . والذي فهم مبادئ جيدة جدا . وصغيرة بالأحرام إلى اليوم . بالإضافة إلى هذا قدمت أعمال رديئة كثيرة . وفتح المجال لممثلين ومخرجين لا صلة لهم لا بالتمثيل ولا بالإخراج . وفي سنة ١٩٦٤ أو ١٩٦٥ توقف هذا كله . لأن المبررات كانت غير محددة وغير منظورة . ارتفعت أجور الممثلين . وحصلت مرافقات على مسارح هبة المسرح . مسرح التلفزيون راح يقتصر الممثلين والمخرجين والفنيين وبهم . فتلا من كبار المخرجين الذين ذكرناهم الآن كان حمدي غيث أحد المخرجين على مسرح التلفزيون . إذن استقطب مسرح التلفزيون عدد كبير من الفنانين ثم انقلب هؤلاء فارتبكت الحركة المسرحية . وحدث نوع من الانكسار الفكري . فلما حاولنا دراسة حيلة هذه التجربة وجدنا أن الصراخ كانت أكثر من ملاءمتها . لأن المخرج الذي كان يصرخ أن يكون عوا طيبا مخرج . كان في حيلته عبارة أدوية إلى إطلاق المسرح . وفي أثناء السبعينات وأوائل الثمانينات عقب الخربة حدث نوع من التردد من جانب أجهزة الدولة الرسمية على مؤسسة المسرح بوصفها جهازا فكريا . وبدأت الأعمال تراجف في تشدد . وبدأت المصادر والتمنع . ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح . ولما انزل هذا في مسرح السبعينات . واعتقد أنه لو أن الإذاعة عليه حظيرة وصحت في هجرة كثير من الفنانين إلى الخارج . ولزماء بعضهم في أحضان التلفزيون بالأعمال السريعة طلبا للتكسب . كذلك انتشرت مسرحيات الطعاع الخاص نتيجة لتغير الأوضاع الطبقية في مجتمعنا . وظهور طبقات جديدة تريد أن يرفع من نصيبها ولا تريد أن تظلم . كل هذا جعل مسرح السبعينات رديئا أو يمكنه بالنسبة للمسرح المصري . وهذا لم يمنع . مع ذلك . من أن تظهر بين الحين والآخر أعمال جيدة . لكن بشكل عام أنا اعتقد أن السبعينات تمثل خطأ جازما بالقيا في الستينات ..

احمد زكي

تطبيب مصري . للأستاذ دودة الحق في هذا الكلام . ولكني أريد توضيح ما قلته في سنة ١٩٦٧ وما بعدها . قلت إن خطأ المسرح الثاني هبط كثيرا بعد ١٩٧٣ . ولكن بعد ١٩٦٧ كانت هناك قضية . قضية ضرب مصر وهزيمة مصر . وقد كان هذه القضية انعكاسا حقيقيا في المسرح . قبل هذا لم تكن هناك هذه القضية . ولكن مع وقوع النكسة شاركت كل الكتاب في القضية . فحينئذ تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح . ويظهر اتجاه جديد للمسرح . هذا ما قصده

عز الدين إسماعيل

ولكننا نفهم من كلامك ومن كلام الأستاذ فؤاد دودة أنه كانت هناك قضية فاشية ومدمرة . كان لها صدى مباشر بعد ١٩٦٧

احمد زكي

بالضبط

عز الدين إسماعيل

لكن تقريبا هو هذا التاج المسرحي بعد ١٩٦٧ يسي إلى أنه كان أقل مستوى وجود . وإن ما أضفاه إلى تاريخ تطور المسرح بعد إضافة هزيمة . لأنها كانت بمثابة انفجارات . ولكننا أصبحنا الآن بصدد مشكلة . وهي ما نستخلصه من كلامك عن أن المسرح يزدهر دائما مع القضايا الملحة شديدة الإلحاح على ضمير الكتاب وعلى الجمهور . ولدينا حدث ضخم وقع في حياتنا الحديثة . يمثل في نكسة ١٩٦٧ على أي وضع إدد يستطيع أن يكيف الآن نتيجة هذا الحدث الضخم الذي عز الإنسان المصري من أعماق أعماقه ؟ هل كان في صالح المسرح أم صده ؟ الأستاذ دودة كان موقفه واضحا بقوله إنه كان ضد المسرح . وانت . فما اعتقد . نتحفظ على هذا . على أساس أن الخطأ الثاني إنما بدأ بعد ١٩٧٣ في

المعوط وليس قبل ذلك

احمد زكي

نعم

عز الدين إسماعيل

إدب من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ سنت سنوات كان المسرح فيها

احمد زكي

جيدا جدا . نتيجة لوجود قضية جديرة ملاحظة

عز الدين إسماعيل

هنا يصبح من الواضح أن اختلاف وجهي النظر بمصر في تقوم الحركة المسرحية من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ لها لها يتصل ما بعد ١٩٧٣ فانت متفق مع الأستاذ دودة على أن الخطأ الثاني هبط إلى أسفل فؤاد دودة

لو صحبت في أن أوضح . فقد كتبت أعمال جيدة . ولكن لم تقدم على ختيه المسرح . ولما أصبحنا نذكر مسرح أسماء بعض هذه المسرحيات بعد ١٩٦٧ فإن مسرحية مسج موق . لم تقدم إلى اليوم على المسرح . بل طبع في كتاب وأعمال كثيرة أخرى

احمد زكي

فصفا في فترة هزيمة . واعتقدوا في المسرح بعد ٣٠ عام

فؤاد دودة

بني هذا أن استجابة الكتاب موجودة . وروا كان مثال هنا عملا عبر مصري . هو مسرحية . حطة بحر من أجل ٥ حزيران . . التي كتبها سعد الله وروس . وهي عمل مهم جدا في تاريخ المسرح المصري وإن لم تصدر من مصر فنحن حين نتكلم عن المسرح المصري يكون إطلالنا على المسرح العربي واجبا وورودا أيضا . لكن لا أذكر أن هناك أعمالا جيدة كتبت وقدمت على المسرح . قد يكون هناك أعمال جيدة كتبت ولكنها منعت من التقديم على المسرح . وابتدأت حركة الكتب والنوع التي أدت مسرحنا إلى ما هو عليه

عز الدين إسماعيل

فلماذا إدب عن بله قطاعات المسرح وفنانات فنية . عبر الكتاب ؟

احمد زكي

أنا متفق مع الأستاذ فؤاد في هذه النقطة . لكن هناك نقطة مهمة أخرى أشار إليها الدكتور عز الدين إسماعيل . في فترة ١٩٦٧ إلى ظهورت الكتابات التي كانت لتعكس القضية المصرية في مجتمعنا المصري لم يكن الانعكاس على مستوى التأليف وحده . فقد راح معظم مخرجينا يفلتون من إطار المسرح التقليدي والرواية التقليدية . وابتدأ المخرجون بالتصريح بحلول إلى نوع من الحلول الوسطى فوصل المخرج بحشية المسرح . أكثر من مخرج حاول في الواقع أن يكسر الحاجز بين الممثل والمخرج لأقامة الاتصال الخليل بينهما . فبدأ الناس يحسون بحق أنهم جزء من الحدث . وأنهم متفاعلون فيه . وكان هذا تعبيرا في نظام الإخراج هناك . وكانت هذه ميزة عظيمة جدا

عز الدين إسماعيل

إدب بعد وصلنا إلى التوفيق بين هذين الرأيين . وإن أن الانعكاس الحقيقي الإيجابي في حياة المسرح كنكسة ١٩٦٧ تمثل بصفة أساسية في تجاوز الأساليب التقليدية لتأويله له في قبل . فكانت الخلف من معظم المحاولات الإبداعية هو هذا الكشف والتجاوز . والغريب أن الندوة الخاصة بالرواية وصلت إلى نتيجة مماثلة

وهي اضطراب الروايات بعد ١٩٦٧ إلى الكشف عن شكل جديد ملام لتوصيل تجربته بشكل لائق واعمق إلى الجمهور . وها نحن نذكر ان المسرح جد ١٩٦٧ صار في ناس الانحاء . وبحث ان منصفه العرض هي المكان الذي يتجلى عليه كل مايقدم عن المسرح . يصبح دور الإخراج والمخرج اكثر بروزا في هذا التغيير

### عزري فهمي

اصحوا في تصني على ما قاله الاخ الاستاذ هزاد دواره من ان جيل السبعينيات بالتأكيد مختلف عن جيل الستينيات . وهذا لا يمكن بحديث هذا الاختلاف بشكل علمي إلا إذا ذكرنا التغيرات الاجتماعية التي اصابته المجتمع المصري . لانه نتيجة هذه التغيرات الاجتماعية حدثت تغيرات في المذركات الجمالية . لان المسرح شكل هو ليل اي شيء وله مميزات جمالية معروفة . التغيرات الاجتماعية التي حدثت في السبعينيات اثرت إلى حد بعيد جدا على ظاهرة المسرح . لما لا انظر إلى المسرح على انه كتاب مصريون فحسب . او كتاب مرحلة فقط . ولكن انظر إليه على انه ظاهرة مسرحية كاملة . ويجب ان نتذكر ان هناك دوما من سوء الفهم او عدم الفهم لدى اجهزة الدولة تجاه المسرح . الامر الذي ادى إلى تقصير المسرح او تقصير الظاهرة المسرحية . حتى المسرحيون الكبار الذين يكتبون لقصصا هناك ظاهرة انتع وهددته مسألة امنية جدا . عندما تصور ان هناك اكثر من مائة مسرحية صنعت في مدة قصيرة فعدد كبير من الكتاب . فحق هذا انه لا احد يتكلم في فهم اجهزة الدولة للمسرح فهم خاطي . لان المسرح فن شديد الديمقراطية شديد التأثير . هل الزعم من انه ليست هناك مسرحية استطعت نظاما . فلم يحدث ان خرج الناس عن المسرح وانما عظماءه . غير ان هناك عرجا دائما من اجهزة الدولة تجاه المسرح . اما عن الستينيات فالاستاذ فزلا يقول إنها فترة كانت شرا على المسرح المصري . وانا اختلف معه . لان هناك نقاشا آخر ومعارا آخر للرسالة هذه الظاهرة . فقد كان هناك روحان من المسرح . فليجاد فهدم امامه من عرجا . بعد الستينيات وفي السبعينيات لم يكن المخرج محصلا للفن المسرحي بل للالاعاب المسرحية المرتبطة بمذركات جمالية متغيرة للطبقات الجديدة التي تتألف في مجتمع السبعينيات ولم يظهر هذا إلا بلبلة في الاعمال المسرحية او الملاحدة التي قدمت في السبعينيات . إن مسرح السبعينيات مختلف بالتأكيد في طبيعته له . ومختلف في عكسه للمخرج العازي في المجتمع المصري . يعني لم يتناول بشكل مكثف العصب العازي للمجتمع المصري ونقبت الاساسية وهي كيف يعيش هذا المواطن المصري وما هي طبيعته التي قال عنها الاستاذ فزاد انها قضية المجتمع الاشتراكي التي صبح بها في الستينيات والتي انكسرت مع هزيمة ١٩٦٧ العسكرية التي لم تكن هزيمة الجيش المصري فحسب بل كانت هزيمة للاقتصاد المصري والتعليم المصري . كانت هزيمة لفكرة عامة كان يحملها المجتمع المصري . ولقد طرحت السبعينيات قضية جديدة . قضية المجتمع الاستهلاكي المفتح والفسلي والاعاط الاستهلاكية التي غزت المجتمع المصري مما ادى إلى تدهور مكانة الكلمة

### عبد العطار عودة

اذا سمحت في اريد ان اضيف نقطة قد يفتريها البعض بمثابة جملة اعتراضية في احوار او في الندوة لكن في الحقيقة انا اعتبرها تجربة تفصيلية عامة جدا لاد ان يضع ايديها عليها وعلى تناقض في هذه الندوة . الظاهرة المسرحية في مصر مكشفة بصورة صارخة وخاصة في هذه الفترة التي عاها في الثمانينيات . فقد كان في السبعينيات مسرح مصري ومسرح جامعي ومسرح إقليمي ومسرح عائلي بالإضافة إلى مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص . كانت توجد حركة مسرحية وجمهور يتلقى هذه الحركة . وهناك يترى هذه الحركة سواء كان مؤلفا او ممثلا او مخرجا كان هناك تواصل والتقاء بين اطراف العمل الفني وكان هناك لراه بالتالي يمكن ان يختلف على كنهه ووعيته او يتحفظ سلبا او إيجابا . لكن كانت حركة مسرحية مبسطة ومنسجمة موحدة في عام ١٩٦٦ وفي فترة الثمانينات الاشتراكية فحسب الإحصائيات الأخيرة التي عرجها هيئة المسرح . وانظر الأرقام لا تكذب . تقول الإحصائيات إن عدد متفرجي قطاع الدواخا والحدود الشعبية والاستعراضية والفرصيل وصل إلى نصف مليون داخل القاهرة . وإن افهار المركزي للمتابعة

والإحصاء يقول إن عدد متفرجي القطاع الخاص وصل إلى مليون . مسلم حدلا ان القبول الذين يشاهدون مسرح القطاع الخاص متفرجون عاديون . وليسوا من نوعية طيبة ناشئة لطروف الاقتصادية طارئة او خاصة متشعبة مع الانفتاح الذي حدثت ستقول عندما مليون ونصف مليون من احد عشر مليونا سبق تسعة ملايين ونصف لم يشاهدوا مسرحا . وهذا يؤكد ان الظاهرة المسرحية . بالأرقام ارقام المتابعة والإحصاء ولرقام هيئة المسرح . متعلمة وليست مكشفة لمعيبات فلو نظرنا إلى فرق الاقاليم سنجد ان الاقاليم لم يكن بها مسرح حتى سنة ١٩٦٤ . ثم وجدت اربع فرق مسرحية ثم عاى أصبحت اثني عشرة فرقة حتى وصلت الآن إلى ستين فرقة مسرحية . إلا ان هذه الفرق المسرحية لا تشكل ظاهرة مسرحية ولا تشكل استمرارا حقيقيا . لان هذه الفرق للمسرح مرتبطة باسواقات والمهرجانات وهي فرق من الحواف لا استمرارا لها ولا مبرانية ثابتة ولا خطية هذا بالإضافة إلى انه لا صبح ولا فلسفة . وماقتل فهي تعمل بشكل ارتجائي او عسوي . فان وضعنا في الاعتبار بعد كل هذا فانه عدد دور العرض والأجهزة الفنية . وزدادة بجهير دور العرض . فإننا نسي إلى ان دور المسرح في حياتنا مكشفت للغاية

### عز الدين إسماعيل

استاذ عبد العطار لا اعرف إلى اي حد يمكن ان يعول على اسرج الإحصاء في رصد ظاهرة فنية . استاذ شوقي حميس اعلمه قد يرد ان يعقل على رسالة تتولى حميس :

الحقيقة اننا اود ان ارجع إلى المسألة الأولى مطلقا من قضية اسرج الإحصاء فالكلام عن مسرح الستينيات تكرير لدرجة انه يمكننا الكلام عن ازدهار الستينيات دون النظر لمسرح الإحصاء او غير الإحصاء . فقد تحدث الاستاذ فزاد دواره عن بداية الكتابة عند دهان عاشور فقال إنه كتب نصوصا عقل ولا فقرة . حقيقة ان اعتقد ان غاية اعمال مسرح الستينيات او العصر الذهبي للمسرح هي نصوص عقل ولا فقرة . وهذا انما اعتقد انها إذا عرست من جديد من خلال ديبورتوار . لي صبح كما حاكيا . لان للمسرح في تصوري من العصب ان يستمر او يعيش . ما لم يحمل روح الشعر بصرف النظر عن كونه مكتوبا شعرا ام نبرا . وإذا كانت اعمال الستينيات احدثت ضجة مسرحية . فلانها وضعت بداية اساسية لتناول الواقع الاجتماعي وصانفت لأول مرة في مصر بعد البدايات التي وضعها توفيق الحكيم وليمور . فلان أول مرة يوجد للمسرح الوافي على يد دهان عاشور ويوسف إدريس وسعد وجيه وميخائيل رومان ولطف الخولي من هذه الاعمال التي تنسب للستينيات اعتقد ان اعمالا قليلة جدا هي التي تستحق . مما اعمال صلاح عبد منصور التي سوف يراها الناس خلاله سنة قادمة . بالإضافة إلى اعمال الفريد فرج واعمال الشرفاوي . لانا حين نتكلم في الحقيقة عن مسرح الستينيات نلهم بملاحظات شديدة مختصة من الكلام عما هو المرجح إلى اي حقائق . وانا اعتقد انه إذا حدث في يوم من الأيام ان درست هذه المسألة إحصائيا وحللت وفهرست لمسرح السبعينيات . سجد ان مسرح السبعينيات لم يخلق شكلا جديدا فحسب بل شكلا اربط باداة جديدة ادت إلى خلق المسرح الشامل والمسرح التسجيلي والشعري فقد حدث ازدهار جديد للدرجة ان عددا كبيرا من الشعراء يكتبون ويحاولون بعض الطرعى مستوى المقاولات . انما بالعمل هائلة عمله نصوص وليس عمليه هبوط

### هادي وصفي

امائل يحتاج إلى توضيح . حضرتك بتكلم بشكل مطلق لو مجرد . الا تطرب لنا مثلا . فانت تقول ان هناك عصب في الإنتاج في السبعينيات . فلو صرنا مثلا لكي يتصح رايك فليقلنا وعصب

### شوقي حميس

هل السبعينيات . ولز احدهم منه بعيا لم يكن هناك مسرح شامل في مصر بعد السبعينيات وجد المسرح الشامل قبل السبعينيات لم يكن هناك مسرح الوثائق او التسجيلي . وجد بعد ذلك . قبل السبعينيات . يكن هناك ازدهار للمسرح الشعري تقريبا ولكن بعد ١٩٦٧ كما اتفق . وجد مسرح شعري وازدهر على

## مستوى العروض والكتابة والتأليف

### هذى وصلى

المسرح الشعرى ليس ويدا السبببات إنا هو موجود قبل الثورة وقبل المرحلة الى تحدث عنها . اما إذا كان قد حدث تطور في طريقة التأويل . هذه مسألة مختلفة عما تذكره

### شوقي خميس

هنا سندخل في نقاشية اخرى المسرح الشعرى قبل السبببات موجود في أيام احمد شوقي وعزيز باشا إنا كان وضعه مختلفا مسرح شوقي الكلاسيكى القديم حد منفرد مسرح السبببات . مسرح الواقعية الاجتماعية ليس فيه الشعر ولا التخليق ولا التركيب الخاصة الموجودة في شعر صلاح عبد الصبور وهو غير ما عتقه مسرحيات الناس الى فوق . و الناس الى تحت . و الناس و المسرح و المسرحية . وهذا حد آخر مختلف عما . حد صابر . شكل جديد للمسرح . شكل جديد للكتابة . يتطلب شكلا جديدا للإخراج غير للمسرح الشعرى القديم انكلم في المسرح الشعرى الحديث الذى من خلاله تولدت اشكال جديدة للعروض المسرحى كما رأينا في مسرح صلاح عبد الصبور على سبيل المثال فقد تطلب هذا المسرح استخدام الكورس بشكل جديد . كما قدمت الموسيقى والأغاني على المسرح بشكل جديد بحال فرغ الاوبريت او المسرح الخائلى . الذى لأرم المسرح الشعرى الكلاسيكى

### عز الدين إسماعيل

هل كان هذا تطورا اصيلا في رايك ؟

### شوقي خميس

هو بالفعل تطور اصيلا وليس نفلا في العرب فقد قرأت بحرية مسرحية يكتبها الآن فوري فهمي اسمها . علماء الرشيد . يعالج بها الموضوعات بشكل جديد يخرج بين الواقع والذات . ويحاول ان يجد ذاته بشكل جديد بحيث تعمل إلى مستوى الشعر قبل ذلك كانت اللغة سريية . تؤسد من اللغة المدرجة العادية الآن ينته فيقول إلى لغة المسرح الخاصة المسرح بشاعرا وعندما تترك الشعر ظل محتفظا بروح الشعر . اما عندما يفقد المسرح روح الشعر فليس خلق مسرح عظيم إذ لاهايم الشديد باللغة هو احد ملامح هذا الجيل . الاهايم الشديد بالشكل المسرحى . الشكل الأول كان بسيطا حين كان يركز اهتمامه على التوليع الاجتماعي او القضية الاجتماعية بشكل بسيط واضح يصل إلى الناس بسرعة كما تكون استجابة الناس له سريعة . وسياته ايضا سريع الشكل الجديد عند جيل السبببات مع الحفاظ على مصطلح الجيل ها . راعا نحن مستخدمه بهدف التوضيح فحسب . نحن نجد مواقف في السبببات قد يستمدون إلى السبببات والتجانيات . وهناك كتاب من السبببات لا علاقة لهم بمصرهم . المهم ان هذا الجيل بشكل عام اهم خلق شكل مسرحى جديد إذا كان من الممكن ان خلق على ان رسالة المسرح في عصرنا هي ان يجعل الإنسان يدرك المبادئ العامة التي تحكم الحياة في رحمة التفاصيل التي يجهز الإنسان العادى في ملاحظها . وهذا بالضبط هو جوهر الشعر على المسرح إذا ان يساعد الإنسان على لمس القضايا الجوهرية التي تكن وراء ملايين التفاصيل هناك مسرح يسهلك هذه التفاصيل ويتاجر بها مثل مسرح القطاع التجارى . وهناك مسرح يسهلكها باسم الواقعية الاجتماعية بواب حية إنا بسيطة هناك محاولة على ما اعتقد لدى جيل جديد من الكتاب ومن جيل السبببات عندهم قدرة على الاستمرار وخلق شكل مسرحى جديد عمل رسالة اعتقد انها جديدة

### هذى وصلى

نعم من كلامك . ان لغة كتابات السبببات كانت لغة فورية . تطورت إلى لغة شعرية . مكثفة في السبببات . ولكن فورية اللغة في المرحلة الاولى لا مع من وجود جزء شاعرى كما تقول وان ما يجعل النص يستمر لولا يستمر ان تكون

اللغة محسنة . تلج إلى البحث عما وراء المصنوع الذى لا يعطى مرة واحدة وإنا يدعو إلى البحث عنه باستمرار

### شوقي خميس :

اننا لم نقل ان الشعر في السبببات لغة فورية . مسرح السبببات مسرح فى ارمى قائلا وخلق الجمهور الذى نتمند عليه إلى الآن . اننى اهدف إلى ألا نلتص بالميلانات الشديدة الى جعلنا نظر إلى اعمال السبببات كما صم او نعرض عصر دعوى للمسرح ول وانقضى

### عبدالغفار عودة

انما مع الاستاد شوقي خميس في انه لايد ان يعرف ان مسرح السبببات كان له شكل وكان له مضمون وكانت له طبيعة محترمة واجمالية في بناء فكر ووجدان المواطن المصرى . ومع ذلك يجب ألا غناكى على مسرح السبببات ولا على اطلاله وان لكل مسرح ولكل جيل من الأجيال طبيعته وظروفه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وطموحاته ونوعية جيله

### فؤاد دؤارة :

اعتقد ان المقصود هي انه مع كدرة كتاب المسرح البارزين في السبببات إنا معتقد إلى هذا العدد او ما يقرب منه في السبببات . اننى ارى ان مسرح السبببات كان بذات اتجاهت ولم تلج لها الفرصة للتطور . إذ لم ير ما استمرارا او تطورا او إضافة حقة

### عز الدين إسماعيل

لعلكم قد تكون ان اول سؤاى سألته هل هناك اتصال بين السبببات والسبببات ام حدث انقطاع وبهر ؟ الآن الحديث انتهى بنا إلى ان بحرية السبببات انجهدت في اواخر السبببات ولم يجد امتدادا لها . في الوقت الذى يرى فيه الاستاد شوقي خميس بطلنا تطورا اخرنا مع عدم انكار قيمة ما هم في السبببات . فإن السبببات قدمت عظاما جديدا صابرا ومن الممكن توصيف خصائص مميزة لهذا الطاء مضمونا وشكلا او نضا واداء . ليس هذا ما انبب اليه ؟

### سامى خشبة

انا معي مع الاستاد شوقي ولكنا بعديه رخص بسيطة . نستطيع ان نرى ان محارب السبببات لم يجهش كلها ولم تطور كلها . الطاء اخيد في السبببات هو الذى تطور في السبببات معى ان اول مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور . رسالة الحلاج . كتبت بين ١٩٦٣ و ١٩٦٤ وهذه التجربة هي التي نظرت مع صلاح إلى ان كتب . بعد ان موت الملك . وهي التي اعطت الفرصة لتطور شوقي خميس كشاعر مسرحى عندما كتب . مقبى المقبى . و . احب . والحرب . مستخدما التراث الشعبى المرقى ومنظورا جديدا للمسرحية التاريخية . واستخدم التراث الشعبى الذى يدها الفريد فرج في . حلاق بغداد . هو الذى تطور بعد ذلك سواء مع الفريد نفسه إلى ان كتب . على جناح التحرير . و «رسائل قاضى تنبية» او تطورت على يدى كتاب السبببات كبرى احمدى وصغير سرحان او فوري فهمي الآن الاشكال الجديدة في العروض المسرحى لم يكن من الممكن حقيقة ان تظهر على ايدى مخرجين مثل احمد ركنى وعبد الغفار عودة وصغير الصبورى وكرم مطاوع ما لم يكن قد تم شيان في السبببات . الشيء الاول ان هؤلاء المخرجين الذين كانوا شبابا في ذلك الحين ذهبوا لتعلم اساليب جديدة في التفكير المسرحى والعرض المسرحى في الخارج وعندما عادوا ومارسوا عملهم كمخرجين وجدوا ان الادب المسرحى المصرى سواء المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور او لشرفاوى او النزى كالفريد فرج وغيرهم قد تطور . عندلذ الوقت عيرهم المكتسبة مع تطور التأليف المسرحى . ولم تكن صدقة فعلا ان المسرح التسجيل بمناه الحقيق يظهر على يد مترجم وشاعر مسرحى مصرى هو الدكتور

### عن الدين إسماعيل

لو سمحتم لي . ستأتى مما تركت عند الأستاذ سامى خشبه وهو ما يمكن ان يطرح الآن كموضوع للنقاش وخصوصا مع انقسام الحاضرين بين نقاد ومولعين ومخرجين اى اطراف العمل المسرحى جميعا . هناك مشكلة مرتبة على النص الذى ألح عليه الأستاذ شوق خميس وهو لقاء العمل المسرحى . من يلق ومن يسمي ؟ المشكلة هي الامتناع بالنص المسرحى والامتناع بالمسرح من حيث هو عرض هل يمكن ان يكون النص المسرحى مصدر متعة ؟ وعندئذ هل يمكن ان يعرض التأليف المسرحى نفس دور العرض الذى هو موضح نظر دائما من حيث احتياجها إلى القول والمبررات والدعم وما إلى ذلك ؟ هل يمكن ان يعرض النص المسرحى لنفس من متعة المشاهدة ؟ وهل من الضروري ان يستكمل النص وجوده بحدث هذه المتعة على المسرح ؟

قد يبدو لبعض هنا ان هذه القضية قد حسمت . ولكنى فى الحقيقة ما تزال عصبه مفتوحة . طرحت حولها وجهات نظر عديدة متساوية القوة والوجاهة وكثيرون من نقاد المسرح ولقاصصوه فى مجالات الدراما . يقولون ان متعة قارى الدراما تنفرد متعة من يشاهدها على المسرح على أساس ان المشاهد يلقى المسرحية بشكل سلبى . يجلس مسرحيا سلبيا يلقى ما تم إعداده له من قبل دون مشاركة فعلية من جانبه . وان القارئ يلقى الدراما بشكل فعال وإيجابى . لأنه يصنع لنفسه . بحاله . العرض الذى يريد . ويصالح النص المكتوب بالشكل الذى يفتح هو به . إذا قرأ فى . نصليات . المؤلف ان ينظر بكون من . حجرة مؤلفه بشكل مريح . ترجم هو كلمة . مريح . بالشكل المناسب له . ولا يتقيد بالشكل الذى قد يترجمها إليه المخرج على متعة العرض المسرحى . القارئ يجعل الدراما ملائمة للحدث الذى ياترده ذهب من خلال القراءة . فيحدث الأحداث والمشاهد بغير حيلته لكن يستمتع بها . ويصحح فى وقت واحد المؤلف والمخرج والممثل وصانع الديكور . وما إلى ذلك من كل العناصر المصاحبة للعرض المسرحى أو الى يصحح فيها العرض المسرحى . هل يمكن القول إذن . بأنه قد يكون فى النص المسرحى شأن عن العرض المسرحى فى ظروف بعين

### فوزى فهمى

بالعودة للمشكلة وأصعب إلى سؤال مبادلتك مؤالا آخر . ماذا هم حتى الآن بأعمال إيسنجلوسى وأعمال شكسبير ومولير حتى صيها ترجم وتقدم على مسرح ؟ لابد ان هناك قيمة حقيقية كاسية فى النص هي الى حركة العلاقة بين المتن الذى هو المؤلف وبين النص الدراما المكتوب

### عبد الغفار عودة

ان كسورى لنا لو تتبعنا العلاقة بين النص والعمليه الاحراجيه تاريخيا من ايام اليونان . نوجدنا ان المؤلف كان هو المخرج ولم تكن هناك مشكلة . وكانت العمليه تم فى شكل ترجمة لا يريده المؤلفون . فالممثل كان مثل وحدة فكرية يترجمها المؤلف شخصيا بأختياره مخرجا للعرض . ولكن فى العصر الرومانى انحط المسرح وبعد عن الحليه كما جدا بالكتاب المصمم ان يكتبوا ويقروا أعمالهم فى جلسات فردية خاصة احراما تعرضهم الادبيه وقبسا الفكرية وحولاً من ان تتلها الفرق عبر المسرح . فإذا وصلنا إلى عصر النهضة نجد ان الممثل او الممثل الاول هو الذى كان يقوم بعملية الاحراج فكان يضع النص مواصفات خاصة تميز فرديته ونقله أشخاص فتصبح كل عناصر النص المسرحى فى خدمته سواء كانت اصواته او ملابس او موسيقى . ألح وبذلك بدأ اختلاف بضح بشكل صارخ بين الوجه الممثل ادى عصص النص الأدبى لاحتياجاته الخاصة بظهر كيهل فرد او ممثل كبير ودر ضرورة ظهور المخرج المسرحى الذى أصبح وجوده تعبيرا عن احتياج منح إلى شخص ينظم العمليه الفنية . بل يتدخل أيضا بصوروات مختلفة سواء كان يقدم روجه المؤلف او يمسرها بقدر ما يحتمل

يسرى خميس - ريلقى مع مخرج جديد هو احمد زكى . لم تكن صيغة وجود ساعر درامى جديد يحدد الشعر الخلاق هو صلاح عبد الصبور م يكتب مسرحا شعريا بطريقة جديدة فيتنق مع مخرج شاب جديد هو سمير المصطفى . لم تكن صيغة ان يكتب شوق خميس «مدينة القصير» والحب والحرب فيخرجها

عبد الغفار عودة . حتى يخرجون مثل الأستاذ عبد الرحمن الزرقاني حيا اخرج لشاعر مسرحى مثل صلاح عبد الصبور . ليل والمخون . اخرجها بأسلوب جديد . وكذلك اخرج بيل الألقى مسرحية صلاح . بعد ان يموت الملك . بأسلوب جديد . وهذا ما تم كذلك مع مسرحية لوركا . الإسكافية العجيبه . الى صاعها شوق خميس . ثم مع مسرحية «ناجر» . بروجيك المولدى المعاصر الى تعاليت بغير أسلوب الاحراج وإيقاعه والزانه وطريقه الاداء التمثيل كما لاحظ الأستاذ احمد زكى حتى استطاع ممثلون مصريون الشباب فدان ان يصيروا الاداء المسرحى لو الاداء التمثيل فى المسرح المصرى بسبب هذه التركيبة الجديدة الى يجمع بين الاشكال الجديدة فى التأليف سواء كانت مؤلفه او مترجمه وهذا كله اسهم فى عملية الاتصال بها بين السبنيات إلى السبنيات . وهو خط يتكون من ملامح عديدة متغيرة فى التأليف وفى فنون العرض المسرحى . هذه الملامح فى تدهوى كما قال الأستاذ شوق محتاجه فى الواقع لعمل نقدي يتطلب مخرج فنه جديدة فى التحليل إلى جانب المنهج الذى يعرض للمصنوع . فهذا المنهج مع احرامى الشدبد له . قد يهدى فى دراسة الكتل الكبيرة للظاهرة ولكن لا يهدى حليقة فى إدراكنا لواقع النص وتطوره ولا يمكن ان نتفح حقائق النص إلا إذا حللنا النص نفسه . وإذا شئنا ضرب مثلا : فإننا نقول ان ما اختلفه الفريد لرج يتجلى فى رصد الحوار الموجود فى المسرحيات معروف الإسكافى وحدوده الخلاق واسوقه الى الف ليلة م فى مجرى الحوار من . قال وقت . ومن المستوى العامى البسط إلى مستوى التركيبة اللغوية المصنعه . صفة المكلفه والركوة فى . على جناح الدبوى . . لو ان شوق خميس حيا اذاع صاحبه التركيب فى القصة الجديدة على تصور المسرح المصمم اتصال إلى المسرح المصرى . البطولة الخاهية . فى . سديداد . الى احسن يا احمد زكى . جعل الكورس هو البطل . والبطل الفردى اى سديداد نفسه محتيا وراء المصروع . لو اكتشاف فردى فهمى فبعض اسلوب السجع فى اللغة المصرية . وإدراكه ان هذا الإبداع فى الكتابة يمكن ان يقدم للغة المسرح قيمة شعرية وإحساسا وإيقاعا ومثالا خاصا . هذه كلها أمثلة يجب ان نرى بها حتى كشفاد وحضراتكم كمولعين ومخرجين . واد ان اتفل الأن إلى مسألة الدهم الذى من جانب الدولة . وهى مشكلة ذات جانبى الأول يتعلق بأعضاض قيمة هذا الدهم فى مبراة الدولة بشكل عام . نتيجة الارادات الاقتصادية والوضاع ما بعد ١٩٦٧ . واحتاب القائل هو الاكر الهية . وبكل مشكلة لم نواجهها بشكل صريح وواضح وهى كيف لنا ان نطلب من الدولة إذا كانت هى المصدر الوحيد للقول فى قد يكون ضدها ؟ فى الحقيقة هذه المسألة يجب ان نواجهه بموضوعية مطلقة . فقد استمر الفنانون الاصلاء ومهم احمد زكى وسمير المصطفى وعبد الغفار عودة وشوق خميس وفوزى فهمى فى تقديم إلتاحهم . وهذا . فاني اساهم كيف م استمراركم ؟ لقد شاهدنا أشياء عظيمة لكم وكانت الدولة تنفق عينا لنا هى الحقيقة ؟

### عن الدين إسماعيل

هذا يوصف إلى نفسه فى صمم المسرح ليست اقل خطورة من نفسه فيه المسرح نفسه  
فوزى دواره

معظم الأعمال التى اشار إليها الأستاذ سامى خشبه قدمت فى مسرح الطليعة وهذا المسرح يجس بحكم ان جمهوره محدود ومنزلة له شيء من الحرية . ولقد صمد هذا المسرح بإشراف مديره السابق الأستاذ احمد زكى م الأستاذ سمير المصطفى مديره الحالى . صمد طلبة السبنيات . لكن المظاهرة التى لرجو الا نضعها هى مسرح القطاع الخاص الذى يمثل الكفة الفكرية وانحطت ظاهرة فى مسرحنا

## عز الدين إسماعيل

لو أدت في إن القضية أبعد من هذا

## عبد الغفار عودة

أنا لا أستطيع أن أصي بها أدبيا بقرا في جلسة لها مسرحيا إلا إذا جسد هذا النص المسرحي برويه إخراجيه

## عز الدين إسماعيل

لا زالت القضية المطروحة لمو أدت في- هي الاستمتاع بالنص المسرحي والاستمتاع بالعرض المسرحي

## فوزي فهمي

مد ١٥ سنة - أنا فتال أمريكي اسمه T. H. Roe تجربة فيه أطلق عليها Theater in your head (مسرح في رأسك) وأصدر كتابا عن تجربته بنفس الاسم وهي تجربة لديه ما أوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل وطبقا لهذه التجربة نرود مسرحية بعمليات كالمية (من الضوء - والموسيقى) كما لو كان يعلم القاري كيف يقرأ مسرحية ولكن مثل هذه التجربة على مستوى محتمل لا مكان لها أولا لأرتفاع نسبة الأمية - ولو طبقا فإنني أكون قد انتهت إلى إرساء إسطرطية مسرحية - وثانيا لأن النص المسرحي لعبة - وما هو ليس لعبة ليس مسرحا - لا يشخص على خشبة المسرح ليس مسرحا - والمسرحية المكتوبة مشروخ غير مكتمل - فلهذا جدا من يحبون رؤيته ناقصا

## سمير المصطوري

لدى ما أطرحه في هذا الموضوع - لقد طرحت هذه القضية من جانب رجل مسئول عن الكتاب - ومن قال إنه ليس عندنا من يقرأ المسرح في مصر - سواء كنا نعمل في مسرح أو نشاهده فإن حركة النشر المسرحية سبقتنا بقرا في السنين المسرح الأمريكي كله والأسباني وغيرها الكثير وما زنا نخطئ في مكاننا هذه التجهيزات المتطورة - هذا الاقتراح جاء من رجل مسؤول عن الكتاب وأنا من هنا موافق على الطرح الذي يطرحه - مع اعتدائه إذا كان عندنا أربع عمليات للمسرح الخداد في مصر فإني لن أستطيع أن أخطئ كما يكتب عليها وما يحدث في العالم - لقد ظهر بعد السنين كتاب عديون لا تعرف عنهم إلا ما يتسرب إلى بعض الكتاب والقائدين على شراء الكتب الأجنبية - لا يمكن أن نستمتع إطلافا ما يعرفه مسرح الطلبة أو القومى دون أن نقرأ ما يحدث في العالم - ويصير آخر قول أهلا ومرحبا مسرحية تقرا في الكرسي أو في السرير أو تقرا في أى مكان إلى جوف عرض مسرحي وهذا لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعين القاري م شاهدتها عرضا مسرحيا وهذا ما حدث في مصر في السنين كنا نقرأ مسرحيتي لنسوحا

## فوزي فهمي

هل يمكن أن نستمتع بقراءة - مرة - عمل موسيقى - مرة السيمفونية الخامسة مثلا ؟

## سمير المصطوري

النص المسرحي ليس مرة موسيقية - النص المسرحي مثل ما قال (فيلار) حياة من الكلمات تتحرك إذا لبث اللحم والجسم والعظم

## فوزي فهمي

إدع عن متفان - فما المانع في أن يكون عندنا حركة شر لأنه بدونها لا يكون مسرح ؟

## سمير المصطوري

لا مانع شيء جيد جدا أن أعطى مسرحية مطبوعة للمتخرج م يذهب ليأشاهدها على خشبة المسرح

## فؤاد دواره

الذي لا شك فيه وقد يعرف الدكتور عز الدين إسماعيل إحصائيات الكتب المطبوعة - أن للمسرحيات المطبوعة أقل فريضة من القصص ودواوين الشعر لماذا ؟ لأن عملية الاستمتاع بقراءة النص المسرحي تحتاج إلى مكتبة معينة وتدريب معين وإلى عملية إخراج يقوم بها القاري في ذهنه - ولابد - للكتاب الجديد في كل الصور أن يكتب وفي ذهنه تصور لعرض مسرحي - وحتى بعض الذين رغبوا أنهم لم يكتبوا للعرض المسرحي ثبت أنهم كانوا يفكرون في العرض المسرحي - الحزب مثلا بذلك توفيق الحكم حينما قال إنه كتب - شهر راد - للقراءة وليس للمسرح م عرب على نص يقول فيه إنه انتهى من كتابة مسرحية وهي في حاجة إلى موسيقى كموسيقى إسرائيلكي - فإذا كان كتابا للقراءة فحسب فكيف يفكر في الموسيقى لصاحبه ما ؟ أدع هو يفكر في العرض وإن كان قد انتهى منها لم يكتب للعرض فالتجسيد المسرحي من توفرت له العناصر لهذه القدرة بعض أبعادا ومعدة لا يمكن أن تتوفر للنص - وعندنا شاعر المانيا العظيم جوته من معدة العرض فيقول - هل هناك منه حقوق رؤيتنا لعالم متكامل يتحرك أصواتا على المسرح ؟ إن معدة العرض المسرحي لا تظاير معدة الكتاب - وإن وجد القاري المدرب معدة في الكتاب

## احمد زكي

اعتقد أن المسألة واضحة - ولوضعها تاريخ المسرح نفسه - فكل ما كتب شعراء المسرح كتبه للعرض المسرحي - سواء أخرجوه بأنفسهم كما كان اليونانيون يفعلون - أو كما كان يفعل شيكسبير أو مولير - ومسألة التصور الذي يصفه المخرج ليس إلا من تاج العصر الحديث - والمسرح أولا وأخيرا هو فن ممثل - قبل أن يوجد الديكور أو قبل أن توجد الإضاءة الخاصة - للممثل ينزع غيابه ويوصل إليه النص الذي يريد المؤلف - وقد قال المخرج لعاصم جان قبل بارتور إن المسرح يتكون من مؤلف ومخرج وممثل - وفي ساحة العرض يتوارى المؤلف والمخرج ويحل الممثل وحده في مواجهة المخرج - وهو الذي يجد النص لكن يستمتع المخرج بعمل المؤلف والمخرج - لوى إند أن النص وحده لا يستطيع بدون ممثل الذي هو ملك التجربة ساحة العرض المسرحي

## عبد الغفار عودة

لكن لا يوجد خلاف حسب رأيك مع رأى الدكتور عز الدين إسماعيل أن استخرج بقرا النص الأدبي م بشاهده على نص

## شوقي خميس

أحيانا التسيمات نعدنا عن أس الحقائق والحقيقة واضحة فالدسرح معدة جارية لما تطرحها الخاصة - كلام قبل مليون مرة - ولكن منذ بدأت طباعة أدب مسرحية في تاريخ الإنسان وجد هذه المسرحية قارى وتحققت معدة من القراءة وأرقام دور النشر في العالم كله - ومصر في السنين تقول أن قراءة المسرحية غير محتاحه لقدرة خاصة - القضية هي مشكلة التسمية هل يسمى النص هذا أدبيا أم هذا مسرحيا - أم نصف مسرحي - القضية هيلا أن هناك معدة في قراءة النص وهي معدة وجدت بالفعل بحاطة بعض الحقائق النفسية - فقد اتسرى مسرحية وم أكون قد شاهدتها فاحسب أن المراهة - وحيا كانت تطبع في مصر ترجمت بدست العالمى كما نقرأها جميعا لأن هناك معدة في القراءة لها خصائصها المتميزة بعيدا عن معدة الأسيات في طقس المشاركة الاجتماعية بالفرجة في حالة العرض - هذه معدة لا تقى عن الأخرى إطلافا - ولكل منها خصائصها كحقيقة تاريخية لا تقبل الجدل

## عز الدين إسماعيل

أعود إلى نقطة صغيرة في القضية استكثالا فما وهي القول بأن النص المسرحي المكتوب يحتاج إلى توجيه معين من القراء وفي اعتدائي أن هذا أيضا ليس ضروريا لأن الفكرة التي طرحناها في البدايه بأنه طالما أن المتلقي يستقبل هذا النص كقاري حيث تتحدث المسرحية من خلاله - فإن هذا النص سيكون له أدى وظيفته طالما كيف أصبح لنا هذه المسرحية - أصبح كي يقرأ من وجهة نظري مستوى



تذكيري، باني مسوي

عيد الفطار عودة

الادبي وليس العلي

عز الدين إسماعيل

يس هانك عرق

عيد الفطار عودة

نذكر عر الدين إسماعيل مسرحية «محاكمة رجل مجهول» قال فيها كلمته  
لا شك دائما بلا خلاف ومثلت هذه المسرحية أكثر من مرة بأكثر من أسلوب .  
فهل استطاع مخرج من المخرجين أن يفسر مسرحيتك تفسيراً مطابقاً للذي في  
ذهنك ؟

عز الدين إسماعيل

هذا شيء لا أوقفه

عيد الفطار عودة

أذن ما نكتبه شيء . وما يقدم على المسرح بتفسير مسرحي في شيء آخر  
ولا يمكن أن يكون الهدف الذي كتبت من أجله هو نفس الهدف الذي في ذهن  
المخرج

عز الدين إسماعيل

هذا ينته ما أقول بأنه إذا كان من حق عدد قليل من المخرجين أن يفسروا  
النص لعدد كبير من المخرجين . ألا يكون من حق العدد الأكبر أن يفسر  
كل منهم النص نفسه ؟

أحمد ركني

المسرحية عندى نكتب لا تقرا . اقرأها كما تريد . لا شأن لي . ولكنها نكتب  
لنقل . ولكن الذي يريد القراءة يقرأ . عندما كتب شيكسبير لم يكتب للاطلاع  
أطلاقاً . رأى كتب مسرحياته لنقل . وفي العصر التيكووزي بدأوا يطبعون مسرحيات  
شيكسبير فيسبونها إلى الفصل الأول ثم الثاني ثم الثالث . المنظر الأول . الرابع  
الخامس . السادس . شيكسبير لم يكتب هذا . ولذلك عندما تقرا ، المولوج ، في  
رومي وجروليت نجد أنه يقول إن المسرحية تستغرق ساعات . ولكن هناك مخرجون  
عروض في خمس ساعات بسبب المناظر . من مواد القراءة يقرأ كما يريد . لكن  
المسرحية كتبت لنقل على المسرح

سامي خشبة

سأضطر للرجوع إلى كلام الأستاذ شوقي عيسى . بعد كلام الأستاذ أحمد  
ركي الأخير أجده مضطراً لأن أكرر المسألة مسألة بداية العصر الحديث  
وتحديدها . وبداية ظهور الدول الحديثة الذي أدى إلى خلق اللغة بالقراءة  
فلا . إسحاق بن كاس يكتب لتمثيل فقط . وفلا كان اليونان في القرن الخامس  
في م يكنون فقط لتمثيل . لم يكن في ذهنهم القراءة كذلك فعل مولير وكوري  
وراسي . الكتاب المظلم نفسه لم يكن يقرأ ولكن كان يرتل في الصلوات . عندما  
ظهرت المطبعة وضع الكتاب المظلم أصبح هذا نادياً يقرأ . وظهر دور جديد  
بصاحب عمدة الأدلة الحديثة للتوصل . نجد هذا الدور مع ظهور أدوات  
جديدة للتوصل تتفاعل مع الناس ويتفاعل معها الناس في كل مرحلة يسود دور  
جديد واحدة جديدة . قبل ظهور السبيل كان الإنسان ينظر إلى الصورة الواحدة  
الثابتة على الحجر ويتأملها إلى أن يستوعبها . المحار المصنوع بدأ يتطور بسبب  
السبيل . فخلقت جسمية لغة جديدة . ولكن أريد أن أذكر نقطة ربما تفتح  
مناقشة جديدة هي مسألة عدم تعودنا على تقبل القراءات والقرائنها . إن عمر الكتاب  
للمسرح عندما ماله وللاثرون سنة ومنه متى عندما نقرأ المسرح وسبب الأمية لم  
نزل مرحله فتح لم تعود بعد على الشكل الدرامي الذي هو صراع الأقدار وصراع  
الشخصيات والعقول والأحداث كما يؤدي إلى تطور موقف جديد تماماً هذا

«الديالكيتك» الذي تجسده الأشكال الدرامية جديد علينا . الشكل الدرامي  
المسرحي بالذات جديد علينا . وفي الحقيقة كان دخولنا في ثقافتنا القومية بها جدد  
من أجل التطور من ثقافة اعتادت السرد والحكي والكلام المنطوق إلى الأحداث  
المركبة المتداخلة المتداخلة . اعتقد أن علينا أن نحرص على نشره ونعريف الناس على  
قراءته . ومشاهدته . وأساساً من خلال القراءة لأننا إذا جردنا المتلقي عن قراءة  
ذلك النوع الأدبي فإنه سيؤدي حتماً إلى تغيير سبب التفكير إلا يمكننا على سبيل المثال  
المقارنة بين اللغة التي يمكن تحقيقها من قراءة هاملت ثم مشاهدتها والاستمتاع بها  
عرضاً مسرحياً ثم التمتع بها فيلمياً ميبائياً . من المؤكد أن أنواع التوصل الثلاثة متعة  
فيه . ولكن علينا وجودها المتشروع ومشاهدتها أشخاص

فؤاد دواره

أنت في المسرح تعمل أكثر من حارسه . تسمح ونرى . في القراءة لتعمل  
عبيك فقط

عز الدين إسماعيل .

في القراءة لتعمل أكثر من حارسه فقط . ولتذكر . يعني أن تطرح أسئلة كثيرة  
كأنه ما كانت النتيجة . كيف بنيت المسرح الذي بينه وأنا المراء ؟ وكيف عكس  
الشخصيات ؟ كيف الجسم ملابسهم وحركتهم في المكان ؟ هذا من صهي أنا  
هذه متعة المشاركة في إبداع النص . وهي المبلغ والمجزي في تصويري من أن أجس  
لنقل الأبطال بالحواس من خلال تفسير شخص آخر . قد يكون صاحب التفسير رائع  
ومفهم إلى أبعد الحدود . يبرز .. كل هذا عظيم لكن أجبنا أكثر ارتباطاً بكيفي أن  
أعلى النص من الخارج ونفعل به لم أصبح هذا التفسير بنفسى ؟

عيد الفطار عودة

إذا أردت مسرحاً فالرأي الأول وإن أردت أدباً فالرأي الثاني

عز الدين إسماعيل

لا بد بلد من تحديد الفرق بين الأدب والمسرح في هذا الصدد

فؤاد دواره

النص الذي خلق متعة القراءة هو نص أدبي جيد ويمكن نقل به إلى عمل  
مسرحي أجود

عز الدين إسماعيل

ما مجال التفصيل هنا ؟

فؤاد دواره :

المقدمة على الثالث

عز الدين إسماعيل

ولكن هذا لا يمكن التمسك به بالضرورة

عيد الفطار عودة

نص أدبي جيد يمكن أن يوصل إلى عرض مسرحي جيد

عز الدين إسماعيل

هنا شيء آخر

فؤاد دواره .

هنا نقطتان . هناك نوع من التوصل للمسرحية غير قابل للقراءة أو عندما تقرا  
لا نجد فيه متعة أدبية ولكنه حين نجد على المسرح يصبح عملاً عظيم جداً .

عز الدين إسماعيل

عكس أن نذهب إلى أبعد ما ذهبنا إليه والمثل . إن الياتومم الذي

لا يستخدم الكلمات يمكن ان يكون ممثلا على المسرح هذه مسألة اخرى عاما  
فؤاد دواره

هذه حقيقة وهي من اسالة

عز الدين إسماعيل

ابداً فكرة العرض المسرحي هذه صفة خاصة ونوع جمالي متميز - يبع  
من

هدى وصفي

تمرح او المسرحه Theatricality

عز الدين إسماعيل

بالصط

صافي خشية

وهذا نوع جمالي خاص

عز الدين إسماعيل

على كل حال منتقل من هذه النقطة إلى مشكلة من المشكلات العامة جدا وهي  
المكاهة على المسرح - فيها تدخل عناصر غير الكلمة بوضوح المكاهة  
التساؤل هنا حول المكاهة على المسرح والوسائل التي تستخدم فيها ووظيفتها  
أولا من حيث أبعاد المكاهة على المسرح مظهرية أم غير مظهرية ؟ وثانيا  
الحالات ؟ وثالثا أي حد تستخدم وكيف ؟

احمد زكي

اعتقد انه حتى اذا كان الفصل جادا في الامر فلا غلو من ملامح فكاهية في  
النص ويستطيع المخرج ان يبرزها عن طريق أحداث هزلية في النص دون ان يحل  
برسائه وادبه كما أراد الكاتب انما قد يتناول مخرج نصا مسرحيا مساويا ويجعله  
ان يوع من الفصل الفكاهي دون ان يحل برسائه الاصلية وادكر اني رايت  
، هدمت ، هذا الشكل في عرض يعطى عدم في لندن اما بالنسبة للمكاهة في  
مسرح المصري فاستحوذوا في بالرجوع إلى السبب في التدخلات كعدم قيادة المسرح  
المكاهي إلى تنفيذ شائين وجري لوبرس وعبرهم من انتظار الاجاب ولكن  
اعتقد انهم بعد رحمة التظلم قد حصلوا إلى اساليب خاصة به واستطاعوا ان  
يقدموا بعض الاعمال الجادة

عز الدين إسماعيل

، كما كان علينا ان نريد نصفا في هذه القضية فبلا كيف تتولد المكاهة ؟

احمد زكي

لما هي كيف تتولد المكاهة فليس عدنا للفصل او التعامل التي من خلالها  
يستطيع الممثل ان يسي قدراته على التصير الفكاهي واعتقد ان ممثلين فكاهيين من  
نوع لوريل وهاردي وود ابروت ولوكاسيلير وغيرهم لم يقدموا فكاهاتهم بشكل  
ممتاز ولكنها تبورت من خلال محاربات ومجاولات وتديريات مستطاهات ان تعطي  
في النهاية النتيجة التي رايناها في السبا الأمريكية

عبد الغفار عودة

في هذا الصدد هناك ما يكاد يكون من المألوف وهو ان ما يصححت جيلا من  
الناس لا يصحكت جيلا آخر او نوعية اخرى اما في الكوميديا في مصر فقد كانت  
في السبعينات العرب إلى كوميديا لوفظ نايبة من المهرلما للكويت لا تعتمد على  
ميوعة والتلميحات الحسنة والالفاظ الخشنة والابتذال مظهرا في مسرح القطاع  
الخاص وكان هناك على دوسة من الالتزام بالنص المكتوب

شوقي حميس

أريد ان ابدا بمسرح القطاع الخاص إنه يقدم وصيلا دائما جدا من القدرة  
على الإصحاح وكثيرا ماودعت على ممثلين الشبان - ان يتعلموا من اساليب  
الممثل الكوميديين في المسرح التجاري - وان يمتلكوا هذه القدرات امدحة على  
الإصحاح لخدمه هدف مهم هو الوصول إلى الكوميديا الجيدة وقد لا يكون  
محتاجه إلى معامل أو تدريبات فالفهم الفكاهي موجود عندنا ومن قدم الزمن وفي  
اشكال كثيرة المسرح الشعبي مثلا يعتمد اساسا على الفكاهة وفنون التظلم  
والأراجوز وغيرها وكانت الفكاهة تقايد وما رصيده ضخم يمكن ان يستند إليه  
مع رطله هدف بيل وجاد لفصل الكوميديا الجيدة إن لحظة الصحت في المسرح  
هي لحظة تحرر فيها زيادة التفرح من الوهم المسرحي وقد استخدم برحت نفسه  
الفارس - مثل ما استخدم الاشكال الاخرى والخليفة ان نجوم - الفارس في  
القطاع الخاص في مصر يصلون إلى حد مستوى الإبداع ولكن المشكلة هي كيف  
يستفيد منهم إن اكتشاف روح الفكاهة في العمل المسرحي يعادل في رالي  
اكتشاف روح الشعر وحس فكرة التهرب هي نفسها فكرة الفكاهة وهي وسيلة  
من الوسائل التي تحرر الممثل من الاذاء لبلودوسى بقدر ما تحرر المخرج من الوهم  
المسرحي

احمد زكي

م ولكن ما حرقها الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها وهذا يلونون ان  
التمثيل الكوميدي اصعب من التمثيل الجاد لانه من السهل جدا ان يكتفي - وليس  
سهلا ان تصحكت وعلى هذا لابد ان يدرس الممثل - تكتيكاته - فنه - لان التمثيل  
الكوميدي الخطير نادر

عز الدين إسماعيل

انت تتكلم من وجهه نظر الممثل ؟

احمد زكي

بالطبع

عز الدين إسماعيل

هل نستحوذ بان يرجع للنص فقد قلت الان ان التمثيل الكوميدي صعب  
وقلت ان الممثل الكوميدي الخطير نادر هذا يتعلق ايضا على التأليف الكوميدي  
الذي اعتقد انه اصعب من ان يؤلف وليس في بيئت ان يحدث هذا النوع من  
الإبداع الذي نتقل على انه جزء لا يتجزأ من العملية المسرحية ما يجده الإصحاح  
لا يقل ابدا عن الرسالة التي تريد ان تلخص بها المخرج أو المشاهد الإصحاح هو  
وسيلة توصيل جيدة بل من أفضل وسائل التوصيل ، وقد عرفنا ان الممثل يحتاج  
لكفاية وتدريب واقتدار خاص فابدا هي الكفاية

فؤاد دواره

الإصحاح بالدرجة الاولى يعتمد على قدرة الممثل وهو ما يسمى بالظهور  
المسرحي وعندما يستعرض تاريخ المصحح في المسرح المصري نجد ان الرعايل  
مثلا والمكسر شخصيات تلك القدرة على الإصحاح - وهذه موهبة وقيرة  
ولا شك ان التعريب يسي هذه الموهبة لما وسائل الإصحاح في النص فاعتقد  
انها متوردة وهناك ما يسمى بمحرم الفكاهة ونعلم انه موجود من ايام  
لويستوفز وقد حصر القواد لتوضيحات التي يمكن ان يكون مصدرها للضحك  
ولكني أريد ايضا ان اطرح قضية ابتعاد مسرحنا الفصاحك عن وسائل الإصحاح  
الميله أو شكل الكوميديا - ولما اعرف ان الكوميديا كانت هي الغالب على مسرح  
الستينيات - مثل اعمال سعد الدين وهي التي كانت كلها كوميديات وانجبه  
اجماعية - وكنا نعتبرها مسرحا جادا - فانكوميديا شكل مسرحي راق ويمكن ان  
يحدث الإصحاح للتمثيل الذي لا يعقد الإنسان انسانيته ولكن الذي حدث الآن

## قورى فهمى

ورشاد رشدى كتب : رحله خارج السور

احمد زكى .

اشتكاه كانت انه في اواخر الخمسينيات وفي منتصف الستينات ظهرت عمار يوحى اوبسكو . وصحوييل ييكيت وكانا يكتبان قبل ذلك لكنهما بدأ بعرض عن الصاع بعد الحرب العالمية الثانية . وبدأيا على مرجع هذه التجارب وبعضها لكن التجريب على مستوى اقل لم يصل إلى الترجمة الى بعدها حتى الآن ان التجريب في مسرح العظمى قد أصبح محدود في هذه الأيام في حين انجب انصايا لصدره . مثل قيام واشتكاه العصرية . إلى خارج برودواي وهي مظفه مركز المسرح . وذهبت إلى الطوارى والأرقه في نيويورك واصبحت تقدم في لغاهي والكنائس وحرف الأسطح . وقدم رجال المسرح اعمالا عظيمة على مستوى اخر . ولم يكن عملهم يقتصر على الإخراج فحسب بل كان عمل فريق متكامل المؤلف ككالد والمخرج كعارف والممثلون ككومبيي . وبصاع العمل في اخر الامر في تعرض المسرحية وهذا للأسف لا يحدث عندما . بل انما يميل الدراسات المسرحية وهي امر ضروري . كما ان لا متعل اهتمامه اهانلة تسميته من راب . في يمكن ان نوظف إلى جانب التاتو مسرح العرق

فواد دواره

اود ان اعلق على نصب التجريب هذه . فقد بدأت حفيدته العديد العرب ولكن الامر لم يقتصر على هذا بل ان مسرح هذه تادج من المسرح الاخرى والاطال وصبر تشكوف وغيرها . اود كان هناك اتجاه فلهذا والتعريف بالانجازات المسرحية بشكل عام وليس مسرح العيث فقط . وهذا شيء يذكر للمسرح المصري ، بالاضافة الى هذا هناك مسرح القصبي او مسرح الحبيب . اود قد حقق التجريب خطوات طيبة في هذا الحقل . على موع اخر من التجريب على اخرج قامكون إليه وهو التجريب مع الشعب . ولا بد من هذا الا مجموعه من الدراسات المسرحية على اخرج ما يكون لها . هناك مثلا تجربه قامت بها الثقافة المصرية مد سوات . هدمت فرقة ديتراي . وهي فرقة من الفلاحين مسرحية ملك المهنى يوسف ادريس وتمت هذه التجربة دون قرحه او فهم او نقد هل كانت التجربة فائدة فلتعصم ام لا ؟ ان هذه التجربة نعت من ابراع التجارب التي لم مع جمهور المشاهدين ولابد ان يدفعها استطلاع لراى ومدى استجابة الجمهور للعرض هذا في الخطه مهم جدا اذا كما تريد نظار مسرح

## قورى فهمى

هذا الكلام الذى قاله الأستاذ فزاد مهم جدا في بعضنا جدا هو جانب ارتبط بالتجارب مع الناس ونفس مدى التعامل مع حثبه المسرح ان انه ظهرت عو للمسرح البسيط الذى يبقى له فقهه ومسرح السبارة . مسرح اركب . مسرح المصطف . مسرح العرق . لسارح المتقله جميع الاشكال المسرحية التي تمكن من حلاها ان سنبط شكلا هو الشكل الاول الذى وقد إليها من العرب لقد كانت التجارب التي قدمت إليها منذ إنشاء مسرح الطلبة قاصره . الى حد ما على النص وان كانت تحاول في بعض الاشكال المسرحية التعامل مع التراث ورحبه ذلك ظلت قضية هوية حثبه المسرح تحتاج الى تفكير

عز الدين إسماعيل

هل نعتقد مبادلتك لنا جدا مستطع ان هلت من التجارب التي لم في العرب في مجال المسرح ويسعى نهيا على اى موع من المارسه الى مسرحها هذه التجارب ؟

## قورى فهمى

لقد بدأ العرب . بعد ان وصل إلى حد معين من التطور . بطر إلى الشرق انما عندما مرصد الان اى مسرح من صلاوح لوريا او امريكا نجد اهتماما كبيرا لمسرح الشرق الاقصى والمسرح الهندى على صيل انتقال برنجمه فآثر بالمسرح الشرقى كما فيه

في مسرح القطاع الخاص موع من الإسفاف والخرط الخطير . يتمكس هذا بالطبع على مسرح القطاع العام لانه يجد انه أمام منافسه ويتعم عنه ان يارى هذا الاتجاه حتى يقبل . اعظم من هذا . الأسلوب الخايف بهه يدا يتمكس على مسارح الثقافة الجماهيرية في الاقاليم اعظم من هذا وذلك . اى فوجت . وانا في حله حكم مهرجان بل مسرح احماسي ان هذا المستوى من الصوط يتمكس على الاعمال لفظة وهذا امر خطير . لانا ايضا نمل قيادة فكرية على المستوى العرقى شتا ان ايب ابناءنا اخرج في الماء العرقى على انه عملها يرتفع المسرح المصري ويجد ويقول ابناءه هامة يتمكس هذا على مسارح البلاد العربية . والمتمكس صحيح

سامى حشبه

دور التلفزيون في توصيل مثل هذه الاعمال الماهد . وسنر ما يصاحبها من دوق مسك ولعه بلبنة سواء من الجمهور المصري او جماهير البلاد العربية ودور بالغ الخطورة ويصير بالترجمة الاولى دوره داخل مصر التلفزيون اداة سلبه منه وعبره . مهاجلك وتحويلك وانت مسرح لم في مزلت مجرد . فخط على زرار . ومن ثم فان ما يقدمه التلفزيون بعد بالنسبة للجماهير العربية الاداة التي تقدم له انتاب في السيولة وفي التفكير وفي التواجد الاجتماعي

وبالتالى يصبح هذا النموذج هو نموذج الانسان في الواقع الاجتماعي في الشارع الى المكب وحليفه الا لا اريد ان اقول ان التلفزيون خلق كل هذا وانما هي عمية مركبة بشرته فب مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام اللذين يدعمها التلفزيون ثم يوكده الاعلام وتدعمه كتابات كثيرة

عبد الغفار عودة

وذلك في غياب النقد الحقيقى لطبيعة الحال

سامى حشبه

الحقيقة ان هذا النقد ليس غائبا وانما هو ضعيف وهولاء حثبه (مكتوب) والجمهور لا يسمعه . وانما اذانه مفتوحه للصوت الآخر وللم الاعلى والاكثر انتشارا . انما حثبه مركبة معقدة مركبة لغاية . ولا تمكن علاجها بدون وفي نفس الوقت مطلوب ما قانون حتى نفهمها ونفقه اخرى لريد الانتاره الب . ان يبدو اننا في مصطلحنا اللغوى والاخراجى والاداعى اعزنا في ميدان الكوميديا بالذات مع استثناءات قليلة يمكن ان نحسبها على الاصابع نوكد وجود موع من الاصحات في راننا . لاسناد شوى اشار مثلا الى هذا حتى عندما حدث عن حياض نقل والاراحور وقد ابرر هذا لى الدكتور على الخراي في كتابه الكوميديا امركبه و كوميديا الرمال . فلو اننا كشاد ومخرجين ومولدين استطعنا ان نوصول بالمصطلح الخاص على الاصحات في تراثنا القومى . ولو استطعنا ان نوظفه في مواقف كما جاء عند المفرد موع في . على جناح الكيروى او حلاقى بغداد وكما فعل على الرعى ككالد . لوصولنا الى فهم اصبل لى الكوميديا المصرية في انتابف وفي العرض المسرحى

عز الدين إسماعيل

نقطه اثنائية في مناقشتنا هي مسألة التجريب والاعمال التجريبية التي قدمها مسرحنا منذ الستينات . واذا سمع في طر حثبه هذه النقطة اقول اننا نخرج ظاهرة غريبة في الستينات . حينما كان مسرح انصايا الاحيايه هو السائد عندما حدث تناقص لامت للنظر بظهور الاعاء إلى التجريب الذى بدأ على نطاق ضيق في مسرح الحبيب . وكان الإقبال عليه كبيرا بعض توجه الامال على مسرح انصايا الاجياعيه . فهل انقسم انقسم في ذلك الوقت وانقسم لمسرح ام كيف نفسر هذه الظاهرة . وكيف تطور لمسرح التجريبى عندما . ونادى

احمد زكى

حينما بدأ التجريب في مصر بدأ متأثرا بالعرب اكنه من كونه دائما من ظروف عمية بدليل ان توفيق الحكيم كتب . باطالع الشجرة متأثرا بالانجازات التجريبية في العرب

مصرحتنا إن أساليب من نوع التجريب أو اللعبة داخل اللعبة يرجع أصلها إلى المسرح الشرقى ومن غير النقول أن نقول إلى ما قبل مكتوف اليدين أمام التجارب الغربية أو أمام المسرح الشرقية فتحتى محتاج إلى هذه النوعية من الأشكال المسرحية فليس له هوية خاصة تختلف عن هويته في الغرب . ونقول إن الغرب استعان بتجارب المسرح الشرقى وحلينا عن أن مستفيد من الأتيين سامى خشبة

الحقيقة إن كل هذا الكم من التجارب في المسرح الشرقى يتعلق بالشكل ولا يمس مفهوم التجريب ولا دوائمه الأصلية في الغرب لقد بنا المسرح التجريبى هائلة نتيجة لتطور الفلسفات الأساسية الوجودية . والتحليل النفسى والماركسية . والوضعيات المعقدة . والدراسات النفسية الحديثة في إطار الإحساس بالقلق الدائم وبهدد التصور الإنساني بوجه عام . أما التجارب الفنية عندما قدمت بعيدا عن الأصول الفلسفية التي بحثت فيها هذه التجارب في الغرب ومع ذلك أعتقد أنه يوجد لدينا تجريب أصيل جدا لم يعتمد على الغرب وإن استفاد من التجارب الشكلية التي أجراها الفن المسرحى الشرقى الذى وصل إلى مستوى تكيفى متقدم جدا واستفاد من دراسات فنية تكيفية كثيرة وعملك ادوات فنية متطورة . هذا التجريب الأصيل في مصرى استفاد منه يوسف إدريس وعجيب سرور وميخائيل رومان ومحمد الدين وهبة وصالح عبد الصبور وشوقى خميس ومصرى الحدى وفوزى قهسى وشهير سرحان وشوقى عبد الحكيم الذى بدأ عطفاً ثم تحول بعد مسرحيته الملك معروف إلى الابتكار واكتشف أصالة لا يمكن إنكارها يوسف إدريس عندما كتب . الفرار . كان متأثراً بتكتيك التجريب يقول ولكن المصمود الاساسى كان عليها جيد والشخصيات المبدعات كانت تستمد من الأرائير وحيال الظل . عجيب سرور عندما ظهر مسرحيته الأولى (الأسير ودمية) كان بلا شك يصح عنه على مصدر سامى من مصادر السيرة الشعبية التي حركت فداها مسرحية بعد اكتشافه خصائصها الدرامية وعملق للشخصيات والأطوار المسرحى للآلام ها . ميخائيل رومان مثلاً عندما كتب مسرحيته الأولى

فوزى قهسى

و . اللبنة مضطك .

سامى خشبة

و . اللبنة مضطك . . . . . الواحد . كانت كلها متأثرة بالانحياز القسوى في إطار الإحساس بالقلق الدائم والمصدر الإنساني بوجه عام

هذى وهلى

بالإضافة إلى الأسباب التي ذكرها سامى خشبة لشدة مسرح البحث أود أن أصيب إلى هذه الأسباب فالف المسرح الشرقى المسرح الشرقى الأصلى وأصلى بالذكور مسرح . القو . ومسرح الكابوكى اللذين تولدت عنها فكرة تطويع اخذ والحركات الإيقاعية للتعبير عن مفهوم عبق

سامى خشبة

هذا صحيح لكن إذا عدنا إلى فضاء التجريب في المسرح المصرى نجد أن

ميخائيل رومان حاول المزج من الرواية الماركسية والتكثيف العبق وكانت النتيجة غريبة جدا في «الفرص حاضري» . كان الأمر مختلفاً لأنه أهد التكتيك الخاص بالتعبيرة عن الانسانية في المسرحيات وركبه على حلقة مصرية . وعلى شخصية بورجوازية مصرية وزوجته وعجيب سرور لها في . باسمة وحسينى إلى التاريخ المعصر وقام بتطوير الحدودات الشعبية وأضاف إليها من عندة وجعل شاعر الربابة بكل الاسطورة وكان صلاح عبد الصبور بلا شك يحاول التجريب على أشكال مسرحية واستفاد في مسرحية الحلاج من الابية والمركب في مسرح إليوت وكتاب الميريس . ولكن الشخصية التي ابتدعها والفروع وعلاقته بالشخصية والإطار الاجتماعي والتاريخى الذي ادارة والمفاهيم التي استخدمها . كل هذا عمل أصيل جدا أدى إلى تطوير ملامح أصيلة في الثقافة العربية ذاتها . كي يراها شاعر مصرى عرف معاصره

عبد الغفار عودة

صعب إلى هذا تجارب قامت بها الثقافة المعاصرة على امتداد الهضبات كلها قدمت فيها تجارب كثيرة للجمع بين الفانس والجمهور

سامى خشبة

أنا أريد أن أصيب معلومة طبقاً على كلمة الأستاذ فؤاد التي قال فيها إن معظم التجريب كان في مسرح الطليعة هذا هو صحيح . الحقيقة إن مسرح الطليعة كان رائدا في عملية التجريب ولكن معظم الأعمال المصرية كانت خارج مسرح الطليعة . الفرار مثلاً لم تكن في مسرح الطليعة

فؤاد دواره

الفرار مثل مرحلة في السبعينات ولكن ماذا عن السبعينات

سامى خشبة

ولا حتى في السبعينات صحيح أن . باسمة وهبة مثلت في الطليعة . ولكن . باسمة وحسينى . لم تكن في الطليعة كما مثلت الفرص حاضري في الحكيم وفي المسرح القومي مثلت . بعد أن تحولت الملك . و . ست الملك و دعوة العالاب وفي المسرح الحديث قدم محمود عياب أول أعماله . الزوجة . ثم قدمت في الأقاليم وقد قدمت في الأقاليم . أعمال مصري الحدى ثم انطلقت بعد ذلك إلى الطليعة كما قدمت فرقة موسى مطروح مسرحية ميخائيل رومان العنب الواحد

عبد الغفار عودة

المطرب أن نستمر هذه التجارب

عمر الدين إسماعيل

بالطبع أود ذلك . واعتقد أننا بهذا نكون قد وصلنا إلى حنام هذه الدورة التي كانت لحظة ومعية ومصرى هي وجهات النظر المختلفة التي عرضت فيها . وأعود لأشكركم مرة أخرى باسم افقة وكل العاملين بها



## الفن المسرحی میں خدو و تجاہل

■ توفیق الحکیم

■ رشاد رشدی

■ نعمان عاشور

■ یوسف ادمیس

□ الفرید فرج

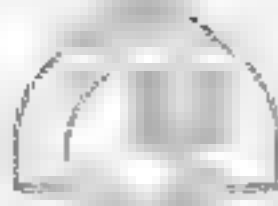


الكتاب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم  
بعد النسخة

ملاحظة: للحصول، ترحبكم التكرم بالإجابة عن الأسئلة التالية

- ١ - لماذا انجذبت إلى الكتابة المسرحية؟ وكيف بدأ هذا الانجذاب وتطور؟
- ٢ - إذا كانت تكتب أنواعاً متعددة أخرى فإلى أي نوع انجذبت المسرحية دون غيره من أنواع الفن القولي الأخرى التي تكتبها كذلك؟
- ٣ - كيف يرد على تلك الموضوع المسرحي؟ وهل يكون هذا منذ البداية؟
- ٤ - هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة طارئة أم من شخصية أم من حدث؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث؟
- ٥ - هل قرأ كثيراً من كتاب المسرح، نظري وغيره؟
- ٦ - هل قرأ عن الفن المسرحي، أصوله ومبادئه ونظرياته المختلفة؟

توفيق الحكيم



الاستجابة

- ١ - المسرحية الأولى التي كتبتها للمسرح هي "العقبة الشقل" سنة ١٩١٩ وانتهت أيلدا في مبدأ الثورة العربية وهي رمر إلى الإحتلال الإنجليزي.
- ٢ - لم أكتب أنواعاً ابتداءية. أما اختيار أبطال المسرحي فهو فيما أعلمه من قبله بطروف معينة يستلزم أخبارنا منذ أن أولت المسرحي.
- ٣ - موضوع المسرحية يتبدد ما أعلمه من البداية.
- ٤ - بداية المسرحية تتوقف على ظروف مد تكونه عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث. والنتيجة واحدة على كل حال.
- ٥ - قرأت لغز العرب متكسب في أيام الدراسة الثانوية فقد كانت هائلة. مقررته ملأها في الدراسة. أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمك.
- ٦ - عندما صغت أخيراً في مجلد لغزنا طاشور قرأتها وأعجبت بها.
- ٧ - القراءة هي نفس المسرحي وأصول ومبادئه ونظرياته المختلفة هي من ضرورات الناقدة والباحث والدارس الجامعي. أما المبدع فيتميز بالإبداع نفسه.

- ٧ - ما موقفك من فكرة المسرح في المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟
- ٨ - هل وجدت في المسرحية من خلال شخصيتك أم تركهم يتصرفون بحول عاقل ؟
- ٩ - هل شخصيتك مسرحية أم مجرد متعين سابق على الكتابة أم هو دائما محمول عليه ؟
- ١٠ - هل تشكلت إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتعلق فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحول في المرحلة الأولى ؟
- ١١ - من المتكلم في مسرحك ؟
- ١٢ - كيف فهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل ينطبق عليك مفهوم هذا في المسرحية لقولنا من العرض به ؟ وكيف تطبق ؟
- ١٣ - ما أهداف من المسرحية في صورتك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بإرسالها ؟ أم أنك تكتب للمسرح ولتدخل دار عرض جديدا ؟
- ١٤ - هل تأخذ الجمهور في الاعتبار لارتقا أو تطرحها ؟ وماذا ذلك في تلك المسرحية ولتؤثر عنصر الانتاج ؟
- ١٥ - ما العلاقة الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للفظول ؟

وما المنيعة

- ٨ - هل وجدت في المسرحية من خلال شخصياتك أم تركهم يتحدثون حول  
عشق؟

۴۰۰

- ٩ - هل شخصو من عسركم هم وحرد متبعين سابق على الكابة لم هم فاما  
مخوفه مبدعه ؟ و كذا كم كذا بهت فكيف تشكلون ؟ أم تراهم  
شخصي من بلاد مصر

٢٠٠٠

١٠. هل تشكل إمكانات العرض العرضي لكل ما يتصل به من عناصر ؟ أم يكون التركيز على اللغة والحروف في الدرجة الأولى ؟

يكون تركيزك على اللغة والحول في المرحلة الأولى ؟

- ١١ جنى الحكيم في مسرعك ١٢

- ١٢ حكمت عليهم فكرة الصراع الدراسي \* وهل ينضجك تحفيز هذا في المرحلة لهذا من المرحلة ؟ وكيف تحفز ؟

فلماذا عن الزمير ؟ وكيف عطلت ؟

١٣. محاذيف من المسرحية في المصوّك " وهل يحكى الا كطباء يراهم؟ أم أنك  
تكتب المصوّك في نفسك دار عرضي فيها "

يكتب المرسد في ذلك حاله عريضاً جليلاً

١٤. هل تأخذ الجمهور في الاعتبار لولا أن مخرجاً ومناظر ذلك في تلك المسرحية ولما تغير عنصر الاعتناء ؟

فلمصرحها ول توليد عنصر الاعطاء ؟

١٥. معالجة الأعصاب السمعية؟ هل هي شاذة سريريا أم مجرد بظارة وحركية  
للأذن؟

♦ **المختبر**

- ٧ - كذا السهم م في ربح مملوكة وفي كل شئ ولكن لم اقول شيئا من هذا .
  - ٨ - تحدث فقط مع حارس ومهاجم . اما في اسرجية فيقال . ان المؤلف اسرجي .  
فادان تتركه مشغولة فتكون معزلة عنه فكون يكونه ذلك طاعة كبرية له .
  - ٩ - مشغول اسرجية وقد جردا اسابعه او ارجوه جائز . اما انهم يشككون به  
لفقد انفسهم فليس فدية لهم بذلك .
  - ١٠ - امكانات اسرجية اظهر انما تستغل مؤلف اسرجي في الغالب .
  - ١١ - الحكم في اسرجي هو الممثل والملقب .
  - ١٢ - الصراخ اندرامي شئ يشكك فيه رائيا انقاد .
  - ١٣ - ارجوه من اسرجية يعرفه انما يشكك . وفي الغالب انما يشكك . هو  
انه اهتمامه في اسرجية عجة الى دار اسرجية .
  - ١٤ - بالطبع كل مؤلف في اسرجي وغيره يأخذ في اعتباره الجهد والمناعة .
  - ١٥ - الغاية التي تخرج من اسرجية مملوكة في كل انواعها واختلافاتها . وكذا الغالب  
المتطلب في اسرجي ومؤلفيه هي المشاركة .
- شرح مختصر

- ۸ - تحدث فقط مع عماري وجماعي . اما في السجدة فيقال : اللهم اوف بصرى .  
فاداً تارة مشغولة فثوبت همز فيقول بكومة : اللهم اوف بصرى له .

فادۃ تدریج مشخوصہ ثبوت محض عنہ فسوف یکون ذلک سراجہ کبریت له .

- ۹ - شتو صحرای سرخ و قوچورد را پس از آنکه او از جوف جاستز . اما انهم شتو صحرای سرخ  
نظارت انهم قلیسا غندی حکم نیکو .

نظائر انفسهم قابیلا قدری علم نبدل

- ۱۰۔ اعلیٰات پر صرف اعلیٰ اندر تسفل موقوف ہر قسم فی اعاب

- ١١ - المثلث في السهم هو المثلث والمثلث.

- ۱۷ - الصراخ اندامی شتی بکلیم قیر رانما انفاد .

- ۱۲ - ایزد معسر چه معرفت ایزد بکنم . و فی الحال ایزد نشانه . همد

امید احتیاطه فی انفسهم معیه الی دار المعصومه .

- ۱۴۔ بالقطع کل مؤلف عن اہل سنی وغیرہ یاخذ فی اعتبارہ مجاہد و امامانہ .

- ١٥ - الغاية المتوخاة من هذه الدراسة هي كل أنواعها واختصاصاتها، والله أعلم.

الفتنة في الحرم وموقفها الثاني .

الكاتب المسرح . للعبة كانت رأس البر ، وكان الصيف من عام ١٩٨٨ ولقي رأس البر قطبت وصحوة من الحريق الطالع ، كانت له ولدت من سنوات ثلاث ، وهي فرقة للمسرح الحر . ول رأى أنهم أصحاب اللعبة الحقيقية في المسرح الحديث . كانوا شباباً معطوفاً حلوياً وعاشقاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التي كانوا يحققونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جنس إليهم أيضاً قديمهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً لي ، أن تقدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أعتقد أن كتابي للمسرح إن جاءت بالقصص فسكون عملية تروير . وطلب من أعضاء المسرح الحر مسرحية من تألي . قلت لهم إلى أكعب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعوني . وعندما تركتهم كنت مطحوناً بالفكرة . وفي تلك الليلة أستطيع أن أقول إلى كتبت المسرحية ، لأنني تصورت النهاية ، فلما لا أكعب إلا بلا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى في كتابي الملغى . وبما لم تكن النهاية واضحة لي ذهني فلم يكن بناء مطلقاً

من أجل هذه هي الخطة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . وإلا فكيف أنهي المسرحية ؟ وكيف أخرج من الأزمة التي عالجتها ؟ اللهم أن هذه المسرحية كانت ( القراشة ) ، التي عرضت بدار الأوبرا ١٩٩٩

من : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى . فلي تختار المقالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى التي تكتبها ؟

ج : لا أحب الجملة ولدت القارئ وولقي في طريقة سردي . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دوراً فاصلاً كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الانهيار للكاتب المسرحية . وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح والقصة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر . كتاب المسرح العالمي في العصر الحديث بدأوا كتاباً للقصة القصيرة ( ينسى وليامز مثلاً ) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة القصة القصيرة كانت في الطريق الذي خرجت منه إلى المسرح فوجدته أكثر إنتاجاً ، وخرجت على دربه القصة القصيرة حجراً ثامناً كتبت مقالات في النقد ، وأنا فانس بحب النقد ، ومن ثم لحده اهتمامي بالنقد والمسرح ، فقد خلعت الأجيال واليهود بالوعي الأدبي ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً من

من : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ، وهل يكون مبدأً مثل البداية ؟ ج : كثير من الناس يصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يحفظ حلها . هذا لا يحدث في عملية الخلق التي بالنسبة لي ولكتير ممن قرأت لهم من الأجانب . كثير من الأجانب في المجالات المعاصرة وغيرها مهم مثل هذا الموضوع . كيف تكتب ؟ وموضوع المسرحية لا يأتي نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتي نتيجة لاضطرار صغير جداً . وهذا الانفعال يحدث لتداعيات مختلفة . أو كما نسميها ( عرقياً ) ، فللتناقض يجعله الفنان متجاسماً . ومما كان الإنسان موضوعياً فمن الضروري أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك والله مشهورة بضمير الآن . سأولوا ذات مرة : « ليس » . الكاتب المسرحي الكبير . بعد انتهاء من مسرحيته « بيت الدمية » ، سأله معجبون عن دوافعه

من : ماذا توجهت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه وحتى ؟ ج : هو الاتجاه قديم جداً ، ظهر أول ماظهر في المدرسة الثانوية على وجه الخصوص . كنت حلوياً للمسرح ، أجود ولا أكعب . ونظمت الطولية في حيي للتمثيل . وكان للمسرح فريق يضم لعبة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أمثلة القليل في ذلك الوقت لمحاكاة العروض المسرحية التي تلعبها ، أمثال أحمد علام وسميثان رومقي . وقد كان لإلانس في حي شبرا أخوه في شدة التباهي إلى مسرح رومقي المخرج من أجل المخرجة لمصحب . ولم تكن مسرح بلقي المبروف ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا ولزونا تكوين فرقة مسرحية تقدم عروضها في شارع حادي الدين ، الأب الروحي للفنون في ذلك الوقت . وانضمنا مسرحاً كانت عروض عليه الفنانة الكبيرة لاطمة رشدي . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية للكاتب الإنجليزي من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أم حديد ، وهو أستاذ تعلّمت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا مدلل له بالفصل الكبير والأستاذ أمير حديد هو أول من كتب ما نطق عليه الآن « المسرح الحر » فأحبنا ما يكتب في أواخر العشرينات . وقلقت على هذا الموال فاشتركت بالتثيل في مسرحيات شكسبير . وصاحبي هذا الاهتمام « المسرح الحر » في اللغة الإنجليزية في الجامعة ، فأحدثت إحدى روايات « جورج » . وقد كتبت هذا الإعداد نظر أستاذ الإنجليزي يعنى إلى عائلة كلها من الممثلين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وعاشق للتمثيل . هذا الأستاذ الإنجليزي هو « كريسوفر سكيف » ، الذي قول وعاش في الجامعة . ولكني أعين اللغة الإنجليزية عرضت طوال دراستي في الجامعة على القراءة بها إلى حد أنني استعجلت قراءة أي كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكعب حينئذ القصة القصيرة ، وكان الجو مليئاً بالصحف لمن يكتب . وفي تلك الأونة كتبت مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هي الغالبة . ومع ذلك فقد استمر اهتمامي بالمسرح ، فقرأت مسرحيات من الفنون الفرنسية والألمانية ، زادت من انجذابي إلى المسرح . ومع هذا الانجذاب تضاعف محول ، فقد وجدت للمسرح قاء عميقاً ومطعماً ، لا يفرق الإنسان بابه إلا في حالة تضيجه . وسألت إلى إنجلترا ، ومكثت فيها عامين ، وحدث أكثر نقياً للمسرح . وكنت وعالية الأستاذ الإنجليزي أنشدنا فرقة مسرحية مصرية أميها « الطليعة » ، شارك بعض من أعضاءها في الحركة المسرحية المصرية فيما بعد ، وهناك منهم في الساحة الفنية من يعلى حتى الآن أمثال الأستاذ محمد توفيق والأستاذ محمود السباع . وكنت ككعب هذه الفرقة ، أترجم وأعد ما بعض للمسرحيات الأجنبية . ومع مضي الأهرام ما حيي لشيكونوف فركزت على أعماله في الترجمة والإعداد . وكنت مسلمات للإضافة من قريتنا ، مع استمرارى في ترجمة للمسرحيات الأجنبية وعصيرها . ول إنجلترا نظيت . بعد إكثاني لوسالة المذكورة . عروضها كثيرة للبقاء هناك أستاذاً في الخدمات الإنجليزية . قابلها بالرفض ، وحدثت لأني فرت أن أصبح كاتباً مسرحياً

هذا الفترة السابقة كلها كانت في كتابة الترميمات التي ملوستها من أجل الكتابة للمسرح . وقد بدا لي أن هذه الترميمات كافيّة ، وأني أصبحت قادراً على

عن حقوق المرأة ، فندش إسق هذا وقاه ، وقال إن كل قرايبها كتبها في حياتي كانت خاصة بي أولاً ثم تحولت . وهذه هي مهارة الفنان ، أن يتحول من الشخصية إلى العمومية ، ومن الخاصة إلى الموضوعية . الموضوع المسرحية يبدأ إذن بالفعال ، وهذا الفاعل يحدث شيئاً من القضاة الكثير والمتكثف للغاية بين ملايين المتجرب الإنسانية الجزئية التي مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بقدره القوي عليها ليصوغ منها العمل الفني الذي يعتبه .

س . هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة خارجية أو من شخصية أو من حدث ؟  
ومثل مختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج . لهذا من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأصقاء ، اللهم هو الفاعل بها . كنت مسافراً إلى الاسكندرية ، وفي طريق من المنزل إلى محطة القطار ، وجدت عند النفق القريب من فندق هيلتون سيارة جيب بداخلها رجل طاعن في السن غير مصري ، جلبي وجهه وشده اتبالي فعلق لي دهو . حاولت ألا أفهم . ركبت القطار وانشرت الأهرام الصلصة لي القطار فطرت في الصلصة التي يحورها كمال الملاح عن نوع يشبه القاصح يمشي في الصحراء . جلبي هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الاسكندرية فلاحظته إلى الفندق الذي صعدت لتزول فيه . ثم خاطرت الفندق إلى المطعم الذي أتناول فيه طعامي فالتفت في الاسكندرية كل هذا ووجه الرجل المجهول وهذا النوع من القاصح الذي قرأت عنه في صفحة الملاح لم يتركها ذهني وكان أن حدثت عندهايات عظيمة ، أصبحت شرارة لرحمت ، فبدأت في كتابة مسرحية (حلاوة زمان) . وجه الرجل الغريب تحول إلى ضابط مصري يقضي خدمته في السودان ، نزل إلى النيل للاستحمام لهاجسته القاصح ووشكت على الخط به لولا رجائه الذين أنقذوه من ذلك القاصح . وكان أثر هذا الحادث أن أصيب الرجل بحالة تشبه الخون . وظل طوال المسرحية يصرخ أن أهدوا عن القاصح

س . هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج . قراي لغير العرب أكثر من قراي للعرب . هذا لا يعني أنني اجنبي ، أنا عربي لكن الناحية الفنية تجعلني غير متعصب للعرب أو لغيرهم إطلاقاً . أنا قرا للعرب في مجالات أدبية أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر

س . تقرأ لمن غير العرب ؟

ج . حتى آخرهم ، فأنا متفتح على الدوام ، لكن تركيزي على الإنجليزية ، لأنني اللغة الإنجليزية أكثر من أي لغة أخرى . سويسرا مثلاً عرفت في الخمسينيات أمثال «دوريات» وغيره ، لكنهم هبطوا الآن وصعدوا . وأذكر أنني ذهبت من قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين في ثورة المسارح الفرنسية ، ولم أر ما يستحق المشاهدة غير المسرح التجريبي ، ألفه الطنبي . شاهدت في كل حارة من حوازي ، مومبارنو ، يوتا صديرة أو حبريات كلها مسارح ، ووليت أيضاً في إنجلترا المئات منها ، وهي مسارح مظورة أو طليحة أو تجريبية .

وعموماً إذا نحن أردنا المقارنة فسنجد الخمسينيات على مستوى العالم أجمع أكثر ثراءً وهي من السبعينيات والثمانينيات . وفي تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تهدف إلى جذب الجمهور . ولكن هذه الأشكال لا تدمر . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . مسرح البحث نشأ ونضج وازدهر في الخمسينيات والستينيات على أيدي يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهما أحدث فجة عظيمة ومسرحاً جديداً . لقد استمر مسرح البحث طيلة ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك أثراً عظيمة أنهت في نظرية المسرح القائم ، أي أن مسرح البحث حفر المسرح عمقاً هنيئاً كل كاتب من كتاب العالم أخذ من البحث ما يروقه . ومع ذلك فإن هذا الشكل أطلق هنا في مصر (ألفه أنه أطلق في حقى كتابا المسرحيين به) .

س . هل تقرأ عن الفن المسرحي . وأصوله ومبادئه ونظائره المختلفة ؟  
ج . هناك حقيقة قد يجعل منها شيزي . فأنا لا أقدم للمسرح في الجامعة

ولا أقدم الدراما . وعلاقتي بالمسرح علاقة شخصية وليست علاقة عمل

س . ألفه النقد المسرحي . قرايات في النقد المسرحي ؟

ج . حدث هذا بعد أن وضعت قدمي في المسرح . وعندما وجهت إلى الدعوة لإلقاء سلسلة محاضرات عن فن كتابة المسرح في الجامعة الأمريكية ، اضطررت إلى القراءة فزاحني ، لكن ليس أكثر من ذلك . هذا قصي منذ البداية حتى اليوم بأرسطو . واعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا محبباً لأرسطو ولكنها الحقيقة . وهذا هو الأسس عتيق .

س . ما موقعك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج . التجريب مهم جداً في المسرح وفي أي فن ، خصوصاً المسرح ، لأنه فن متكامل . حاولت هذا في أكثر من عمل مسرحي لي . أدخلت لعبة جديدة هي التي تسمى مسرحية من داخل مسرحية ولقد استعملت هذا لأني وجدته مناسباً ليحدا المصرية ولما نحن المصريين أكثر بما هو مناسب للأجانب هناك كثير من الأجانب الذين استعملوا هذه الوسيلة ، «بيراندلو» وغيره وأيضاً فإن التجريب واضح في مسرحي «الفرح بإسلام» ، وهي مسرحية من داخل مسرحية . لقد أدخلت لعبة معينة تسمى أنها عظيمة عن لعبة المسرحية الداخلية ثم وابتعت بيها . وهذا نوع من التجربة وأيضاً مسرحي «بلادي باليدى» كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف سيدة إيطالية . عرضت منذ عامين بمسرح الطلبة ، وهي مسرحية (خرفة للزيجار) . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومصرها حتى أصبحت كأنها مسرحية أصلاً ، ولأنت نجاحاً كبيراً عند عرضها ، بالرغم من قبحها على أكابر شباب مسرح الطلبة ، وخلوها من النجوم

س . كل تحدث في المسرحية من خلال شخصيتك أم تتركهم يتحدثون بمحور صحت ؟

ج . التركهم يتحدثون بمحور عني . أنا أدين من يتحدث شطرحه بلسانه أدين الكاتب الذي يتحدث مباشرة ، فالأجدي له أن يكتب مقالاً . فعلاً المقالات التي أكتبها الآن في الأهرام - معها كما شئت - تتناول مشاكل مصرية . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة عن مشكلة من مشاكلنا ، كالطعم والظواهر إلخ ، ولكنه من الممكن كتابة هذا في مقالات إذا افطنا على أن نقول بشكله الأدبي هو القناة الموصلة لكل هذه المشاكل .

س . هل شخص مسرحيتك لهم وجود متعب سابق على الكتابة أم هم دائماً عطورت جديدة ؟ وإذا كانوا عطورت لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج . الإنسان معاً . أحياناً تكون الشخصيات جديدة تماماً ، وفي أحيان أخرى تأخذ الكاتب شطرحه من مادج قابها في الحياة فيطوره في عملية الخلق الفني . وأحياناً يتشكلون من تلقاء أنفسهم ، وفي أحيان أخرى تشكلهم أنا ، وفقاً لأفولرهم في المسرحية . ووفقاً للوظيفة الفنية التي يزودها

س . هل تشترك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج . لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أفرم المكان . من الضروري أن أعرف أين يقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد وضعت تصوراً شاملاً للمسرحية ، هل ستعبر في حديقة أو في حجرة أو في أي مكان آخر لا أحب تلميز المكان . أنا من التمسكين بوحدة المكان برهم صعب في الكتابة المسرحية ، فالخروج من وحدة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السبب التي هي أقرب إلى الصنعة منها إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده . بل أركز أيضاً على المكان وإمكانات هذا المكان في العمل المسرحي ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستقرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

نفسى

س . والإمكانات المسرحية الأخرى ؟

ج . للتذكير لا يهمل أمره كثيراً إلا إذا كان في خدمة الفكرة التي نقولها في المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالإضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج

س . من الشكك في مسرحك ؟

ج . الشخصية

س . كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ، وهل يتصديق عليك هذا في المسرحية ؟

ج . لقد وجدت الصراع الدرامى بعد أن اضطررت الظروف أن أفرا عن المسرح

لا أدعى العلم بأصول المسرح ، ولا أدعى أيضاً أن قرأت على المسرح خلقت منى كتاباً مسرحياً ، لأنى كتبت للمسرح قبل القراءة . بعد انتهاء محاضرات من المسرح في الجامعة الأمريكية خرجت ملاحظات قادته إلى مفهوم للصراع الدرامى . واعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست مجرد الصراع بين قوتين خارج الشخصية نفسها لو داخلها . كما هو شائع . أو مفهوم المذهب لأنه على حطه يكون الموقف . سميتها على التمثيل والمهر . اسهل بالحقيقة . والتميز بالحقيقة . عند المصادفة بين أن يصل إلى نقطة يتصور فيها حط العلم . ويصبح ما كان مجهولاً عند الجهل معلوماً . وهذا هو الكشف الذى أتفق فيه تماماً مع أرسطو . وبعد الكشف يحدث العكس . فكل الزعم من أن للمسرحية طالت بداية لا تخرج حياً إلى الكشف . لأنها تؤدي حتماً أيضاً إلى العكس . فالحقيقة عكس ما كان

س . لا الكشف يؤدي إلى عكس البداية ؟

ج . هذا الكشف هو انحصار حط العلم على حط الجهل . وأمثل ذلك بجهل عند شكسبير . فجهل كان مجهول إلى أنى مدى يجد ديمونه . كما كانت ديمونه مجهول أيضاً إلى أنى مدى يطار عليها جهل . ولذلك لم تأخذ حذر . وإلى اللحظة التي قتل جهل فيها ديمونه كان حط الجهل هو السيطرة . وبعد القتل يأتي الاكتشاف ليحدث العكس . ومن هنا فإن المسرحية التي بدأت بالحلب والحمل والزواج قد انتهت نهاية باتمة . وهذه ملاحظة ياحدنا بعضهم على شكسبير ، إذ يجدونه في مسرحياته يقتل أبطاله . وفي رأي أن شكسبير كان واعياً بهذا أكثر من هؤلاء ، لأنه لو قتل الشرير وثرت الخير ليعيش . لوهم الناس أن في الحياة حولا للمساكن . مع أن الحياة غير ذلك

س . والزمى بالصراع الدرامى ؟

ج . إنه عند ما يكون موجوداً حتى بدون الزعم به

س . ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكنك الاكتفاء بقراءتها . أم أنك تكذب للمسرح وفي ذهنك دار عرض يربها ؟

ج . أنا أكتب للمسرح دون أن تكون في ذهنى دار عرض يربها . لكنى لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض . المهم أن يكون هناك مسرح

س . هل المسرحية التي تكتبها لابد أن تُمثل ؟

ج . قلت مراراً لكثير من الناس إن امتناعي عن الكتابة للمسرح في السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أنى كنت كاتباً روائياً لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأصحبها في المكعب . لا أستطيع نشرها في المريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكنى لا أريد نشرها ، لأنها ليست للفرد بل للتمثيل . وإذا لم يكن هناك تمثيل على يكون هناك مسرح ، فالكتاب يخرج من قفصه ( جيب ) دار العرض المسرحى والفرق للمسرحية

س . ما الهدف من المسرحية ؟

ج . الهدف من المسرحية أن يشاهدنا الناس . قد أكون مخزناً في بعض الأوقات

س . لا تريد القول بأن الحيوان أسهل ما في الفن ؟

ج . عندما أجد مسرحية من مسرحيات يسلم عرضها أكون سعيداً وأكون سعيداً عندما أنتهى من كتابة المسرحية . وأكون سعيداً ليلة الافتتاح . لحرص على حضور الجمهور جميعها ، فالمسرحية تظل مدارك يتكون ومن الواجب وعائته . وأكون سعيد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً لافاً ما تودت قوله

س . محمد عبد الحليم عبد الله مع محمد ؟

ج . من الضروري هذا . قد لا يكون فهمه كاملاً . لكنى دائماً من عادتي أن أجلس في آخر مقعد في صالة العرض المسرحى مع الناس البسطاء وأرى المصاعب

س . من أحمد محمد في الأساس قارئ أو مصمم ؟ وما أثر ذلك في سائت مصممين ؟ وفي عصر الإنتاج ؟

ج . سؤال مهم . الجمهور دائماً في اختيارى وأنا أقوم في الواقع بعملية تجريبية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فعندما أكتب من كتابة مسرحية ما أقدم إلى مكتبي بعض الأصدقاء والأكابر والعلاميد في شكل مجموعة لأجل عيادتها من عشرين شخصاً يختلق الملاحظات . وأحرص على أن تكون إحدى المقريعات من ذوات المستوى العادى من الذكاء ضمن هذه المجموعة . لأنها تمثل في رأيى شريحة وحيه من سيكاهدون هذه المسرحية بعدد . وعند ابتدائها لأى ملاحظة أولي على المخرج المناقشة في ملاحظاتها . لأنها حتى جداً أذكر أنى انتهت من مسرحية ( حلاوة زمان ) . وجاءت ابنة إحدى إلى أشرت على العناية بها في فترات حياتها . وهى طيبة تمثل الأدب . وطلبت من أن أفراها للمسرحية . فترات هذا الفصل الأول والثاني فلم يعلق عليها بشيء . فسألها السبب . فاجابته . ماذا فعلت في الفصل الثاني ؟ وماذا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثاني هو نفسه الفصل الأول . لكنك أضفت تلعب وتلعب ولم تضيف شيئاً على الإطلاق . وبعد أن انصرفت مرتلت هذا الفصل وأعلنت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على الصورة التي خرج بها في المسرحية

س . إذن فالجمهور على الدوام مبطل ؟

ج . طبعاً لأدى استقباله للعمل عند البداية . وخروج ردود الفعل تلقائياً بدون محاملات . لأنها لمس الإحساس الصادق

س . ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أو مجرد إقارء وبحرك للمصير ؟

ج . هى ليست غاية على الإطلاق . هى عبارة عنفها الذى أرى به أولاً أدعى به في أكثر المرات هو الاتجاه نحو التحرر من الفصح والسهل فحسب . أنا أرى أن الفصح هو الرديئة . وأن السهل هو المفضلة . أنا من المؤمنين بهذه الكلاسيكية . ويكون هذا . فمن أجل المشاكل . وليس العرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها في يوم من الأيام . لكنى أرى .

س . هى غاية حياتية إذن ؟

ج . نعم غاية حياتية . وأنا اعتقد أن السهل من أهم القيم في الحياة

س . أى ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو . ؟

ج . أنا أرى السهل على أنه مساو للمفضلة . ولا يمكن أن تبنى الرديئة في ظل السهل إطلاقاً . السهل هو الأقرب من أى شكل . هو القيمة العليا إلى مستوى جميع القيم الأخلاقية



## نعمان عاشور

س : لماذا تبحث إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاندفاع ؟  
ج : لم يكن المهامى للكتابة للمسرح اعتباطا ولا جاء فجأة ، كما أنه لم يكن بترتيب أو قصد مسبق . وإنما جاء نتيجة عدة عوامل وظروف صاحبت طفولي . ثم تمت وتطورت مع شبالي . وظلت تغور في داخلني إلى اللحظة التي أصبحت فيها بالقلم والمجهت مباشرة إلى كتابة مسرحية . وأنا لا أدرك أو أدركت حقيقة ما فعلت . كان الأمر بمثابة اكتشاف أكثر منه محاولة أو تجربة . كان أبي - رحمه الله - الابن الأكبر للمدق لعلقة ريفية تربية . وقد بدء أخته لتتل العلم في القاهرة . فأضفى شبابه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى ( ١٩١٤ - ١٩١٨ ) وهو مفعول من الدراسة بالهيئة الالهية المسماة . التي كانت تتركز في شارع عماد الدين وملاحيه وصارحه . وهناك تعلق بالمسرح الذي كان يقدمه الشيخ سلامة حجازي وأولاده بمكانة ومنيرة المهدية . ثم عاش فترة كشكش بك عند الرعالي . ومرحلة برزى مصر الوحيد عند الكسار . وكان شديد الإعجاب والمذهب بأخلاق سيد درويش . يعنى بها وبأخلاق سلامة حجازي وأخاذه . فلما لوقى جدي عماد الدين إلى الهيئة التي ولدت أنا فيها ، وهي مدينة ميت مصر - ولولم تركه جدي وهكذا تلمعت في صباي وشبالي على هذا الوعي بأخلاقه التي يطلب عليها الطابع المسرحي . ومن شدة تعلق أبي بهذه الحياة فإنه ما كاد يسطرق ميت مصر على رأس العائلة حتى بدأ يصحبنى معه إلى القاهرة ليردد على هذه المسارح . وإلى جانب ذلك فقد تعود - رحمه الله - أن يذهب أعمامه ليلقى الطلبة إلى نجى حفلاتها في مدينتنا ميت مصر في بلدة منزلنا . وأحيانا الإكلمة عندما في أثناء تقديم حفلاتهم . وكان صديقا حميلا لعل الكسار ، الذي كان يتردد على مدينتنا ليلو ، وأحيانا الإكلمة عندما . وهكذا كبر لي في صباي أن أثار حب والذي للمسرح ورجالاته ، وأن أخلق بأهل هذا الفن كذلك . أتاحت لي الظروف منذ البداية لا أن أخلق للمسرح فحسب بل أنه ألقى بأشهر العالم في مدينتنا مطلع حيالي . الخبث في منزلنا بطامة رشدي وعزيز عبد والكسار والرعالي وحامد عيسى وعطية راتب وشرف طبع وحسن فائق وغيرهم وغيرهم . وهذا الحرف الباكر على المسرح لم يقطع ، فل خلال دراستي الثانوية بالقاهرة إبان الثلاثينات ازداد شغلي بالمسرح وتعلق به ، فكانت أذني مصروني لمشاهدة المسرح بدلا من التردد على السينما كبقية زملاء صباي . لذلك طبقت حجب الاهتمام بالسينما ، غير مصلي بشفاف بها . وازداد هذا الاهتمام بالمسرح بعد ذلك حين التحقت بكلية الآداب ، قسم اللغة الإنجليزية ، لأشرف الدراما لونا مطردا من ألوان الأدب ، كالشعر أو القصة أو الرواية . وبعد ذلك خرجت والتجيت في الحياة الثقافية ، فالتجيت في مبدأ الأمر إلى كتابة القصة القصيرة والتراجم ومقالات نقدية . وفي عام ١٩٤٩ على وجه التحديد بدأت أكتب تجليات للإذاعة عن موهبة ملحوظة في كتابة الحوار . ثم معرفة غير جيدة بقواعد الدراما . لكنني كنت أميل للاحتداد بالكلمة المثبتة على الورق . ولهذا لم أكن مفتتة بتجليات الإذاعة برغم نجاسي في كتابتها ، لأنها تضيح في لغواء بمجرد إذاعتها . وحدث في أواخر عام ١٩٥٠ أن وقعت على موضوع مسرحي الأولى «المهاطيس»

لماذا وكيف كتبت مسرحية فبرسج إلى أنساب عدة . أهمها عدم التناهي

بقصة التجليات الإذاعية . ثم بدأ الموضوع كان أكبر من أن تستوعبه تجلياته إذاعة في نصف ساعة . لكن أكثر من ذلك تالري أياها بقرءاني مسرحيات تشيكوف وإيس وجوركي وبرمادشو . وتحتل المساحة الأدبية من التولات المسرحية . وقد شجعتي ذلك . إلى جانب مدرسي للكتابة الإذاعية . وشغلي للتزايد برسم الشخصيات . وتمكني من الحوار وميل للكوميديا . وشغلة ولقي باللغة المنطوقة . وهي اللغة القاعية . وتغرد على رسم الشخصيات بالحوار في هذه اللغة المسرحية . فوجدتني لنفطع عن الكتابة للإذاعة عدة شهور . واندمجت في كتابة مسرحية «المهاطيس» . ولم يكن أحد من أبناء جيلي . وكانوا جميعهم أياها بكتيون القصة القصيرة أو الشعر أو مقالات البر . قد حاول أن يطور هذا المجال . فلما انبثت من المسرحية وقرأتها على أكثر من واحد منهم . أهدى فيها كثير من الصحاب والزملاء واندوا إعجابهم بها . وهكذا اكتشفت في نفس موهبة للكتابة لوني جديدة لم يكن شاعرا أو مطروفا من جانب جيلنا الأدبي . فلما عرضت بعد ذلك في عام ١٩٥٥ على للمسرح وعجبت بصورة مبدعة في أنا نفسي . كان هذا بداية انطلاق نحو التأليف المسرحي

س : كنت يكتب أياها بداعية أخرى في هذا القالب المسرحي دون غيره من قالب المسرحي . هل كان هذا هو مكتب كذلك ؟

ج : ورغم ذلك فاني لم أنقطع للكتابة المسرحية . فقد طلبت اتباع كتابة التجليات الإذاعية . وأشرقصي القصيرة ومقالات الأدبية في الصحف . ولم أنقطع للمسرح الطعنا كلها . لكنني على نتائج الأهم وما كانت تلاقيه كتاباتي للمسرحية من نجاح . أصبحت أكثر ميلا للكتابة للمسرحيات . فكانت أهتم في كل موسم مسرحية جديدة بدأت «بالمهاطيس» . ثم «الناس إلى تحت» للمسرح الخروفي موسم ١٩٥٦ . ثم «الناس إلى فوق» للمسرح القومي في موسم ١٩٥٧ . وظل للمسرح القومي ينتج موسمه مسرحيات . فقدم «سبا لونية» في موسم ١٩٥٨ ثم «صف الخرم» في موسم ١٩٥٩ وهكذا انتعشت إلى البر في هذا الطريق جبا إلى جنب مع كتاباتي الأخرى . ولكنني لم أكن أبدا نفسي إلا إذا كتبت مسرحية . وبدأت الموضوعات الكثيرة التي لجيش بهكري وعياني للفصص القصيرة أو تجليات إذاعية نجح إلى الجانب الذي أشر فيه أكثر من غيره بأنني قادر على دورها والتعبير عن نفسي بطلاقة والاحتاج من خلاله . وهو المسرح

وأصبح القالب المسرحي هو أقرب ألوان التعبير إلى طائفي وإلهامي . وكان من نتائج نجاح مسرحياتي واحدة بعد أخرى أن تأكدت في حقيقة موهبي بل أكثر من ذلك تحددت كتاباتي في القالب المسرحي على اللون الذي لمكني أو أسخطني فيه بالنجاح . وهو اللون الواقعي الكوميدي الاجتماعي . فالتزمت به على الدوام . ولذلك لم أسع بزيادة المضاربات الأخرى الكثيرة التي عاصرها لإجراء أشكال مسرحية أو درامية مستعذلة . مما أهدى بتبدي في أعمال الآخرين من كتاب للمسرح ، كالتيث أو اللا معقول أو دراما المظلمات أو الرمر أو غيرها . وإنما التزمت بهذا اللون الثابت من للمسرح الاجتماعي في كلاسيكية لغة . مع الإفادة من مختلف الاتجاهات الأخرى إضافة جزئية

أعني في بعض المواقف والمشاهد وأسلوب رسم الشخصية ، لأنني منذ البداية كنت صاحب موضوع . أعني أن ما يتعلق في المسرح هو القصص التي يحلقها الشخصيات . لأن مسرحي مسرح شخصيات ومضمون . مسرح كلمة ومثل . مسرح شخصيات من لحم ودم . ويلتزم بالواقع الموضوعي في المعالجة خارج نطاق الأفكار والآراء والمزيميات والمفلسات التجريبية .

س . كيف يرد على مسئلة الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟  
ج . أنا لا أكتب للمسرح حين توافني فكرة لامعة أو أندفع إلى الكتابة يوم تقع على موضوع يصعب أو يستحق المعالجة الدرامية . ذلك أنني أعيش في فضاء عام مع الواقع الخلقى فعموماً داخل حركات جموده وما يحيط بحياتي في الأطر العامة لتصوره ، وهي الإطار السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي . أعيش وتقلب وأرصد تصرفات الأشخاص في ظل ما تواجههم به الحياة داخل هذه الأطر المظلمة المتشابكة الحية الناعمة الفاضل . وعلى قدر نجاحهم وورود أنفسهم تنمو في فضاء على مواصفات الشخصية الدرامية في رابطتها مع الشخصيات الدرامية الأخرى التي تحلقها معايشي وفراشي وملاحظاتي ثم فإذا وقعت على الخط الذي يريده يسهم . مستمداً من كل العوامل المحيطة بهم . والتي قد أجمعهم في بؤرة انصهار واحدة . بدأت بشكل عتدي التواء أو البندرية الأساسية لإمكانية الخلق الدرامي . فوجود الشخصيات هو الأصل ، وما يتكون الفريق الذي سبقه باللمعة . ويظل يتفاعل في داخله في تشابك موضوعي يستند إلى المعالجة الواقعية للحياة والقياس ، ثم تنطلق الشخصيات بعد أن تكون قد تجسدت في داخله في تشابك موضوعي ، لتتحرك بعضها على الدوام ، ولخلق نصيباً *شخصيات* بعضها . وأقول أنا بصريح هذه القصة هكذا أو موضوعي الدرامية التي يكون فيها الحدث من خلال الشخصيات . وفيها الشخصيات داخل الحدث في معالجه متصلة . تصبح فيها الرؤية الدرامية مع تلاقي الخلق الدرامي . إلى أن أنهى من المسرحية . فإذ هي عالمة نفسها كما يمكن أن يقال . أي أنني لا أبدأ بفكرة مسبقة . أو رؤية جاهزة . وإنما أبدأ بخلق كائن يحمل الرؤية الدرامية . وتتحرك إليه الأحداث والشخصيات في تفاعلها المستمر لتتعلق على مدار الكتابة بفواصل الرؤية المكتبة التي تتكامل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . فسردياتي لا تتفاعل معالجه درامية بل معالجه درامية ولذلك فإني دائماً أترك مسرحياتي مفتوحة الخاتمة ، لأعتمد على الصنعة الدرامية بقدر ما أعتمد على المؤهبة والخيال الدرامي . وهكذا تكون معالجة عميقة لخلق عتدي إيان الكتابة وليس قبلها . ومن أجل هذا تسغرق في كتابة المسرحية أحياناً أكثر من عام وربما عامين .

س . هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟  
وهل تختلف التبع في هذه الحالات الثلاث ؟

ج . كما سبق أن أوضحت . تبدأ المسرحية عتدي من الشخصيات التي تنمو في داخل إطار عام من التصور أو الرؤية الفاتحة لوضع اجتماعي كلي . يصير من فترة أو مرحلة معينة من مراحل الحياة . وهو ما يجعل مسرحياتي أشبه ما تكون بالتاريخ الاجتماعي للتطور . ولأنني أستاذ في الواقع الموضوعي يدخل الحدث مع الشخصية في سياق الرؤية التي تشكل ما يمكن أن يكون بمثابة الأرضية التي يقوم عليها البناء الدرامي . الذي لا يتحقق صورته إلا عبر الشخصيات والأحداث . ولا يأنس الشكل النهائي إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معالجة الخلق في سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لمطالبات هذه الرؤية العامة في المعالجة في أبعاد تصويري ، التي أصل إليها على مدار الكتابة . ومن هنا يجيء المعاناة ، لأنني أحياناً ما أنهى من كتابة مسرحية بعد شهر أو عدة . ثم أكتشف في ثباتي تصويري أنها تمرر رؤية ناقصة غير تلك التي أنصتها أو أفكرها في داخله . وفي هذه الحالة لا أراجع ما كتبت . وإنما ألقى الخلاء ، وأعاود الكتابة مرة أخرى من حيث أوصفت بقصدان الرؤية ، فاستغنى عن فصل كامل وأزفقه حتى لا أعود إليه ، ثم

أتابع كتابة فصل جديد غيره . ويحدث أحياناً أن أحرص أن الخاتمة المفتوحة للمسرحية تحمل أكثر من دلالة ، بحيث يمكن أن تجر على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفي هذه الحالة أعيد كتابة الخاتمة . مرتداً إلى البحث عما اعتراها من قصور في ثباتها فصول المسرحية السابقة ، فأشطب وأعدل وأعيد الكتابة ، حتى تستقيم الرؤية التي تديرها الخاتمة بوضوح وبقاء وهكذا .

س . هل تقرأ لمبرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟  
ج . اقرأ لمعظم كتاب المسرح العرب وغير العرب وعلى مدى الحياة . وبحكم دراستي في كلية الآداب ، بقسم اللغة الإنجليزية . درست الدراما وقرأت المقدمات للمسرحية . بالإضافة إلى قراءتي الخاصة في أثناء الدراسة . قرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالي ٢٥ مسرحية من مسرحياته الـ ٣٩) . وقرأت لقليل من المسرح الأمريكي . لأنني لا أنيل إليه . ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لويلز ، وكثيراً من مسرحيات العصر الإليزابيثي ، وعلى الأخص مسرحيات دارفو وبيز جونسون . ثم قرأت وطلعت وترجمت وقدمت للإذاعة وفي الجرائد والمصحف كثيراً من أعمال إيسن وبرناردشو التي قرأت معظمها . كما قرأت لشيكوف كله . مسرحياته وقصصه القصيرة إنه معبودي المفضل . قرأت جوركي في كثير من مسرحياته ، إلى جانب رواياته وقصصه . ثم شغفت بطرانة الأيرلندي العظيم شين أوكيري ، سيد كتاب التراجيكونيديا المعاصرة . وكثيراً من مسرحيات بيرلانديللر . ومعظم برجيت . وكثيراً من المسرح الأسباني . ولؤلؤ طائر جيمس . ومعظم أعمال إيوجين أونيل . وترجمت وطلعت بعضها . وأتابع قراءة المسرح الإنجليزي المعاصر . أسبون ونتر ومولير وغيرهم . وكثيراً من مسرح البريفار . وفي الحقيقة . ليس من مسرحية شهيرة أوطاً لميسر إلا قرأتها . أما عن الكتاب العرب فلم ألقى قراءة مسرحية لواحد من معاصري . ألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهب وعجيب سرور وميخائيل دومان وعلي سالم ومحمود دياب . ثم جميع أعمال سعد الله ولويس السوي وكثيرات صابر الرشود والكوكبي وكثير من مسرحيات يوسف السباعي العراقي . وهكذا . . . القراءات عتدي جزء مهم للكتابة المسرحية في حياتي . ولولا توفقت عن القراءة لتوفقت عن الكتابة .

س . هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟  
ج . درست الفن المسرحي (الدراما) دراسة عميقة متعمقة في كلية الآداب ، ثم تابعت دراستي وأطلاعاً على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التي يصالحها الدراما وفنونها . وقاربت المسرح في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ . أما عن أصول المسرح ومذاهبه فيحكم مهني إذ جاز القول . ولأنني أكتب للمسرح ، لا يفرق دراسة عما يصدر عن المذاهب المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بتكبيك للمسرح . وفي إطار كاف . لانجاعات المسرح المختلفة ، والمقاربات والأساليب المسرحية المستعملة ، أستقيها من الكتب المتخصصة في الكتابات الدرامية ، وأفيد بها في تطبيقها على بعض كتاباتي المسرحية . وأحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأهم ولعل للمسرح من أكثر الفنون تعرضاً للتداخل وتغير متصل في تياراته للمعالجة . خصوصاً المسرح الأوروبي في المراحل الأخيرة من تطوره . لأنه أصبح مسرحاً تصعد فيه أساليب الشكل وقوالب الإبداع منذ بعد أخرى

س . ما موضوعك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟  
وما النتيجة ؟

ج . أنا لا اعتز على نظرية التجريب . سيما بالنسبة لنا هنا في مصر أو في أي بلد حديث العهد بالدراما المسرحية . ولكني لا أفر أي تجريب في أعمال المسرحية . ولذا ألتزم بأسلوب الخاص في المعالجة . وهو الأسلوب الذي يعتمد على المواصفات العامة للمسرح . لأنه الأسلوب الوحيد الذي يمكنني

من الالتقاء بمجهر المشاهدين والتحكم من مجاوبه . حتى أكتب مسرحيات  
أبداً لنيل . وفي الوقت نفسه نظراً في كتاب وهذه هي الخطوة للهمة التي  
استلزمنا أن نخطوها حتى الآن بالنظر المسرحي عندنا . أقصد جيل  
النسب . القائم على تأليف نصوصها لها قيمتها الفنية ومبتناها الأدبي  
والفكري . وفي نفس الوقت قابلة للتشكيل والعرض المسرحي المباشر . وهي  
خطوة كانت مفضلة في مسرح من قبلونا . بدءاً من محمد تيمور حتى فرح  
انطون . بل حتى توفيق الحكيم وشوقي الخ . وهذا في حد ذاته هو التجريب  
الذي يحتاج إليه . المسرحنا عموداً . ويرغم تاريخه الذي يشارك القرنين من  
الزمان . لا يزال يدور في حافة طرفة من التجريب والإعداد والاقبال .  
خاصته إلى المؤلفات الدرامية القابلة للعرض الفعلي . وهذا ما نعتقد أن  
مسرحنا عظم أول نيل . إنها مسرحيات تجريبية على . لأنها تمثل المسرح  
الدرامي الحقيقي . فنزف بين نطاق الكتاب المطبوع ونخبة العرض الفعلي  
ولذلك فاني لم أبدأ بطبع مسرحيات . وإنما قدمتها مباشرة للعرض المسرحي  
م طبع في كتاب بعد ذلك

لكن هذا لا يعني أنني لا أهد أحباباً من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير  
من الكتاب التجريبيين في دعم ما أكتبه من قداماً أقرب إلى  
الكلاسيكية . لأنني لأعجب من التجريب ما دام معنياً في على عمدة الرؤية  
إلى الدنيا . ومن ذلك مثلاً الاستمالة بالاتجاه المنحني في مسرحي « وياور  
لغريب » . وإليها لمخاطب الرابع في كثير من جزئيات مسرحيات الأخرى .  
وإن يكن مجالها وياورم كامل معبى الأصل . وهو يقدم مسرح بعد عن  
الأساليب التي نحل معصون الرؤية الاجتماعية . يرغم بشرائنا المتأخر في  
العبء ما يشبه . ومن أجل ذلك فاني أكتب في وجه التجارب الشكلية التي  
لا تناسب معصون مسرحيات ومتطوق الرؤية الدرامية التي يصرحها

من : هل تحدث في مسرحية من خلال شخصيتك أم تتركهم يتحدثون بمزول  
عدت ؟

ج لا شأن لي بشخصي إطلاقاً . إني أتركها . كما سبق أن فعلت . لتتعلق  
هي بنفسها الموضوع الذي اختاره حسب طبيعتها ونوعية تصرفاتها . ولهذا  
لا يمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتي الشخصية التي تنطق بلسان أو  
تصر عن فكري الخاص . خارج نطاق الدور الذي تلعبه في تلاحقها داخل  
النص مع الشخصيات الأخرى . وحتى الآن لم يستطع أي ذلك كذب هو أن  
يتمس وجردني بفكري وآرائي التي تلعبها أي شخصية أرميها . وأحياناً ما  
أكتشف في بعض شخصياتي عدداً من الشخصيات الحية التي أعرفها أو  
أعيشها في حياتي . كشخصية الأستاذ رجائي في « الناس التي تحت » . فقد  
أكتشفت بعد عرضها بشهور عدة أن الكثير من العبارات التي تنطقها .  
والصرفات التي تصدر عنها . ترجع إلى ما كان يحدث به أي رحمه الله  
وما صدر عنه . وهكذا في كثير من الشخصيات الأخرى . شخصية سكبنة  
في « الناس التي فوق » تجسد كامل الشخصية أمي . وشخصية سيد اللوغري  
في « حيلة اللوغري » هو حالي . وشخصية الطواف هي أيضاً شخصية  
أعرفها في ريت والذي يروي وكانت فرحي متزناً . وهكذا كثير من  
الشخصيات الأخرى . وفي رسالة عاجلتي وضعت عن الأميرة المصرية في  
مسرحياتي استطاع معظم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من  
داخل مسرحياتي . وأثبت أنها يمكن أن يكون لها وجود في واقع الحياة وعطرح  
نصوص المسرحيات

من هل شخص مسرحيتك هم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائماً  
مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم أم تراهم  
يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج قطعاً هم وجود سابق في واقع الحياة ولكن هم بعد ذلك وجودهم في  
داخلني قبل عملية الخلق . لأنني - كما أشرت - أبداً في كتابي المسرح  
بالشخص . لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو

مخلوقات جديدة فيها بعد . حتى أنني من كتابة النص . بل إن شخصياتهم  
لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذي يجعل الكثير من  
معالها تثبت على الورق . لأنهم من الأصل في الحياة . ثم في داخل الصورة  
(أي المسرحية) . شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل أفكاراً  
وآراء . أو تتصل بتساها في التلاحم مع الشخصيات الأخرى في خلق  
المشهد الدرامية . ثم يصورها على مدى معاملة النص

أما تشكيل هذه الشخصيات فهو منوط بها نفسها داخل بوتقة التفاعل التي  
تصير خلال عملية الإبداع ومعالجة الخلق . ومهمي في تشكيلهم تعتمد على  
عواشي الدرامية وحدها . لأنها هي التي التي تنكس من السيطرة على  
تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإيقاظ النص في  
محتاجه الرؤية الدرامية ذاتها . بعض النظر عن آرائي وميولي وأفكاري  
الخاصة . وفي أحيان كثيرة كانت يجتدي شخصية أو أخرى لسيطر على  
النص فأوقف عن الكتابة لأعيد التوازن بينها وبين الشخصيات الأخرى .  
لأن المسرح عندني . أو على الأصح الكوميديا التي أكتبها . والتي تعتمد على  
الشخصيات . لا وجود فيها لظل منفرد . أو بظلة مهيمنة . وإنما هي  
كوميديا الشخصيات المتعددة . وذلك بحكم طبيعة موضوعاتي الاجتماعية  
الكلية . إني أستمد من الحياة العادية التي لا وجود فيها للفرد البطولي الذي  
قد لا يصحح إلا في الرومانسية أو السليات التي تعتمد على الممثل الجرم

الممثل البطول الواحد

من هل تشترك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتداخل فيه من عناصر ؟ أم  
يكون تركيزك على اللغة والحركة في الدرجة الأولى ؟

ج لأنهم أبداً إمكانات العرض وأنا أكتب مسرحياتي . فالمسرح عندي كلمة  
ومثل . والكلمة يظنها النص . والمثل هو قوام العرض . والفصل الفعلي  
للكلمة . ولأن أرمي مسرح شخصيات فانا أركز دائماً على كلمة الممثل  
وأجعلها هي الأساس . ثم تال بعد ذلك مراعاة لإمكانات العرض . وهي  
أصبح عادة لطافة الفرق المسرحية ومقدراها . ثم ما يمكن أن يقوم به المخرج  
وقد تعودت دائماً في كل مسرحياتي أن أضمها باسمي « المسرحيات المسرحية  
Stage Director » . وهي لغتي أحياناً تصوري لحركة الممثل داخل

المشهد في موقف معين أو تصرف معين يمر عن شخصيته المرسومة لا يردده .  
وأحياناً تشير إلى بعض الملامح الدالة على حلاسه أو هيئته . وفي كثير من  
المسرحيات تشير إلى نوعية للمسعى التي يجب استحداثها . هذا وصل معالي  
الديكور حتى يلتزم بها المخرج . ولكن الذي يحدث - كما فأكدت بعد  
ملاحظات طويلة - أن معظم المخرجين لا يظفرون بما يمكن أن أضمنه من مثل  
هذه التوجيهات . خصوصاً في السنوات الأخيرة . بعد أن شاعت  
واستطلعت نظرية أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يرددون . لهذا  
أضفت عتصراً جديداً في بعض مسرحياتي فأصبحت أهدى ما يوضع ما يمكن  
أن يكون مخططاً مكثفاً بالشخصيات وجوهر طبيعتها . الذي يمل عليها التكبير  
من التصرفات في النص . بحيث أضع ليدياً على مألوج معظم المخرجين على  
أفكاره . وهو تصوير الشخصية في ضوء إمكانات الممثل الذي يجتازونه لأداء  
أدوارها دون مراعاة للشخصية المرسومة في النص . فعلت ذلك في أكثر من  
مسرحية « بلاذير » و« صنف الحرم » وغيرها . ومن أجل ذلك أستلعب  
دائماً مع معظم المخرجين الذين أتعامل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد محاولي  
إخراج بعض مسرحياتي بنفسي . لأن النص عندي يكشف عن قيمته الحقيقية  
وهو لا يزال على الورق . أي احتمالات قلبه وتجارب الجمهور معه . وليس  
في هذا أي إصتات من جاني أو خروج على مهني الأساسية بوصفي مؤلفاً

وقد عبود « برناردشو » أن يعمل فلك . وقد ثبت على . بالنسبة لمسرحياتي  
التي يظنها المخرج بمثابة دون إتمام إمكانات العرض وأساسه الخاصة  
عليها . أنها كانت أكثر مجازاً من تلك التي تهدي بعض المخرجين لتفسيرها  
حسب نظرياتهم ومفهوماتهم الخاصة . ولذا فاني وإن لم أداخل في أعمال  
المخرجين . أرمي نفسي تتابعة مشروعات إخراجهم لمسرحياتي واختيارهم

لمثل الأدوار . وأنا أفرا نصوصي بعضي للممثلين جميعا في مراحل التجارب الأولى بالاتفاق مع المخرج . للتأهيل إلى فهم موحده أو مشتركة بينا لتفاصيل النص والرواية التي يعبر عنها

س : من المتكلم في مسرحك ؟ !

ج : المتكلم الأساسي في مسرحي هو ما سطر عنه الملاحظة من رؤية هائلة تتحقق عبر الشخصيات لمحاكاة موضوعيا تتطرق به للشاهد المتلاحمة بتدويرها الخلق والكل معا . فانا لا أقول شيئا للشخصيات لظرفه على لسان أو رواية عي ، بل للشخصيات نفسها هي التي تتكلم بها يجب ويتحتم أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص نصيرا موضوعيا خالصا . يستند إلى عيني الواقع المتي وتصوري له ، وينسجى إلى أن أعبره فيه . ولذلك فأعتمد مسرحياتي دائما على ما يطرحها الواقع الذي قد أنبأه أحيانا الواقع «التسجيل» ، بعض الواقع الذي وصلته لأعبر به عما وراءه أو ما يجب أن يكون عليه ، وما يمكن أن يسو إليه من احتمالات التغيير للمستقبل . ولذلك أفضّل أن أختار مسرحياتي عن «الواقعة المستقبلية» عن أن أوصف بأنها واقعة اجتماعية ، لأنها بهذا المفهوم قد تعد مسرحيات عابرة موهوبة بالأوضاع الاجتماعية التي تعطيها القدرة التي كتبت فيها . على نحو ما فعل بعض النقاد . خصوصا الذين يصفون لقدرة مسرحية واحدة متصلة عن طريق أفعال الأخرى التي يربط بينها خيط دائم متصل ، قوامه الاستناد بالخاص ، ومحاولة استشراف المستقبل . لذلك فكثيرا ما يوجد في مسرحياتي شخصيات مكررة ، أحيى أن كلا منها يمثل بظايف المرحلة التي كتبت فيها المسرحية ، ثم يتطور ويتطور إلى مثله أو امتداده في المرحلة التي تليها . فمثل ذلك شخصية الكساري الانتحارية في «التسلسل» التي بحثت (وكم أنسى) فيها (أ) ، فقد تمثل امتدادها في شخصية خليل بك في «التسلسل» التي تليها ، ثم شخصية مصطفى الدوغري في «هبة الدوغري» وشخصية نادر بك في «هبة برة» التي تجد لها امتدادا في شخصية أو أكثر من الشخصيات في «برج الدايغ» . ويمكن بالفعل تتبع هذا السباق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وتطورها . وهذه طبيعة لا صفة بالمسرح الحديث . حيث للزلف هو خالق الموضوع بشخصياته . ولكل مؤلف حالة الموحدة من الشخصيات ، وأبرز مثل على هذا مسرح «شي نو كيري» ومسرح «آرثر ميلر» .

س : كيف نفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيت تحقيق حد في مسرحية قدر من الوعي به ؟ وكيف تحده ؟

ج : برزت جدي كذا استندت إلى كلمة الصراع الدرامي . لأن جوهر الدراما يتأمن من وجود الصراع . وطبيعي أن يكون هذا الصراع دراميا ، أحيى أنه صراع غير وراثة ، صراع جسد حي ومتحرك دائما ، صراع بين تضيق بوله نقيضا دائما . وهذا التقيض الثالث فيه من صفات التقيض السابق ما يجعله يتفاعل مع ما تولده منها مجتمعي لتعود الدورة إلى صراع جديد بين تقيضين جديدين . وهكذا . وطبيعي أن أفسس المواجهة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وعيا مباشرا أو غير مباشر ، لأن مثل هذا الوعي لا يربى إدراكه بالدراسة بقدر ما يستند من المواجهة ذاتها . ويتولد هذا الوعي التديني الكاسر بالفرمان في داخلية الفنان الخلاق ، يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الخليلي مها كان صديق دراماته للمسرح وقواعده وأصوله وطرقاته ومدارسه إلخ . . أما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لا يأتي إلا عن طريق الممارسة أو الملاحظة . ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرد الروائي القصص

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بمرادها ؟ أم أنك تكتب للمسرح ولتدعك دار عرض يجيب ؟

ج : الهدف من كتابة المسرحية هو أداءها ومجملها لكي تعرض على الجمهور . لكن هذا لا يمنع من تصميمها في كتاب مطبوع . والقول للمسرحي الخليلي

يركز جهادة على العرض أكثر مما يتم بالنص الذي ينشره في كتاب . ولهذا يصعب على دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت وتمثلت على خشبات المسرح . وهذا لم يحدث في إلا في حالة واحدة ، حين تجاوزت عن رفض عرض مسرحي «مراكون» من طريق الرقابة فأكتفيت بنشرها في كتاب ، ثم قدمت بعدها مسرحياتي الأخرى التي ظمها

وفي تقديري بالنسبة لمسرحياتي أن نشر المسرحية المؤلفة في كتاب مهم وضروري ، لأنه يمكن أن يخلق ما يفتقده من تراث متصل وثابت ، لأن مسرحياتي على طول تاريخه قد اعتمدت على الإهداء والتقييس والتوليدات غير المسجلة . والتي ضاعت بوضوحها باختفاء الفرق التي كتب . إلا في بعض الحالات النادرة . وطبيعي أنني أراعي دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعينها أو على أيدي فرق يمكن أن تؤديها على المستوى المناسب لموضوعها . فليس من المنقول أن أكتب مسرحية مثل «بطير القدم» عن رفاة الطهطاوي لتقديمها فرقة المضحكين أو دور عرض القطيع الخاص على إطلالتها

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار دائما أو مسرحيا ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ولتوزيع عنصر الانتاج ؟

ج : الجمهور هو الأصل والأساس . بالنسبة لأي كاتب مسرحي . ولأن لا أكتب مسرحياتي مجرد القراءة بل تقبل أمام الجمهور فلا بد أن يكون للجمهور عنصر الاعتبار الأول . إنني لا أكتب حرفا في أي عرض ودعوى حال من وجود الجمهور . فالجمهور معي على الدوام في أثناء معاناة الخلق . أجلس معه على مقاعدتي في الصالة وأنا أكتب النص فوق مكنتي في البيت . إن الجمهور هو العنصر الطافي على كل العناصر في المسرح . لأن النص ، كالعرض دائما . لا يستند أبدا لمقرانه وهو إمكانية التجارب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص . ولهذا فانا لا أكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعد مكنتي ، وإنما أكتبها وأنا واقف فاطلق صياح مع نفسي في كل شخصية أتولف عن الكتابة أحيانا لأنني أصعب من تقصص الشخصية التي أرسيتها في النص ، في طريقة التعلق أو الحركة أو استعمال عبارة معينة هي التي يمكن أن يجابوب معها المشاهد أولا .

ولكن ليس معي هذا أي أساق وراء محاولة استرضاء الجمهور . ومن ثم التوجه على البناء الدرامي في أثناء المعالجة . على العكس ، إنني مثل هذا المحرص على استبعاد الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط الرجعة في أن أكتب ما يمكن أن يرضيه في الصالة . إن محاولة لامتلاء الجمهور بدلا من الوقوع في أسره . ولم يوان ذلك اعتباطا . بل بعد ممارسة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية . لقد سمعت أن أشاهد مسرحيات ليلى وأنا جالس في الصالة وفي نهاية دائما ، لأرغب الجمهور وأتحدث لجواره ، وأحس بنفسي في لجواره ، وأتفاعل معه وبه في محاولة مضنية لما يمكن أن أحبه التجرد عن نفسي ، وسين أني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي يتلقاه ويحرك به لستل أنامي على خشبة المسرح

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وحريش لتعبر ؟

ج : أنا لأهدف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية ، وإي أسعى من خلال معالجة موضوعاتها إلى تثبيت مآزاه من قيم صالحة يمكن أن يتصور بها كيان الإنسان للشاهد ، وفي نفس الوقت تسلبه القيم الفاسدة . ومحاولة استبعادها والتضيق بها بالسحرية اللائقة . ومن هنا تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية . لأنها تحاول عرض الوعي الإيجابي ومن ثم المعرفة الصحيحة . عفاق الأشياء لدى الجمهور وذلك أساسا أنطلق منه لإثارة شغفه بما أعبره به ، واستنكاره لما أحاول أن أظهره به ، بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله . ومن ثم

المعركة بل هي ما كشف به عنه من وجع صلب وهووف وحالات  
شربيرة يتعرج في ولا يمتد مدى تأثيره عليه ولذلك حرص دائما على  
بوت حذاء مسرحيات مفتوحة ليبدؤا مسرحاتها به وبس هذه . مع  
الأحرار . من في معه الى القمص له خلال عرض مسرحية

وأنهالة وشخصيات الكوميديا . لأزمنة تتجاذب الفرجة إلى أن تنقب عنده  
نفسه فصيح وجب يستحق من جانب إعطاء الفكر . ثم التردد على ما يفرقه منه  
وأثره ضده . من فهم وأوضاع ومقاهم وطبع وتصرفات ومواقف

## □ يوسف إدريس

س . د . شبيب : كنته مسرح " وكيف بدأ هذا الاتجاه " وس .  
ج . عندما استعرض تاريخ حياتي في خلاقي بالقبول بغير مسرحي ليكون أول مقال  
في الجبهة إليه في المرحلة الثانوية أصعب التثليل جدا . ولم أكن أعرف  
كيف أمثل . حتى الاختبارات التي كانت تجري لاختيار العناصر المتابعة لم  
أوفق في اجتيازها . وعطيت . وعشلت في الانضمام إلى فرقة المدرسة الرسمية  
لرأى على لطفه ذهب في المدرسة . كنا نكتب للمسرحيات ونطعمها بها مغلها .  
وهو مالا أستطيعه الآن . وحتى عندما كتبت من قبل الفرقة الرسمية للمدرسة  
ياحضر الانباء التي تحتاجها المسرحية (الأكسوز) كنت سعيدا  
واحسنت البلاء خلف الكواليس في المسرح . في ذلك الوقت كان  
أعرف أن هناك طريقة للتفريق بين حتى الشديد للمسرح وعدم قدرتي على  
التثليل هذه الطريقة هي أن أكتب للمسرح . وفي عام ١٩٥٤م كانت  
مجموعتي القصص الأولى قد نشرت . وكنت أكتب في ذلك الوقت أيضا  
مسرحية (ميكافيل) وقد رغبت في أن أصنعها مسرحية كبيرة . لكن هذا  
لم يـ . لا اعتدلي . لتعطل ظهور هذه المسرحية إلى ما بعد سنة ١٩٥٦ أي  
بعد خروجي من المعتقل . ووجدت أن مسرحية (المعاطبي) لم يـ .  
قد برحت في أثناء فترة الاعتقال . والد فعرا مسرحية جديدة . قد بدأ  
فكتب مسرحية (جمهورية فرحات) . التي عرضت مع مسرحية (ميكافيل)  
الفلس .

س . د . شبيب : ما يدعيه أخرى في هذا . شبيب : من دور عبد  
س . د . شبيب : من القبول الأخرى التي تكتب ؟  
ج . هذا السؤال أساسي وسهول جدا . فانا نكتب أنواع القصص والرسم الياني .  
معنى أنه إذا كانت القصة القصيرة حركة واحدة في الحياة . حركة فكرية  
جسدية ومكايه لورمية . وإذا كانت الرواية مجموعة من الحركات لتؤديه  
إلى معنى عام . فالمسرح هو عكس هذا الخط الياني دائما . هو المحرك إلى  
سفل بفرقة الحدود الخاصة بالشكل الخارجي للحدث

س . من مسرح خصائص منه ؟  
ج . المسرح يستلزم العمل المتوقف عن طريق الحوار  
س . هل هو بين حوار جوي وحوار المسرح ؟  
ج . الحوار في الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية . أما الحوار في المسرح  
فهو العامل الوحيد برسم الشخصية . فثلا هناك مسرحيات تسمح إليها من  
خلال الإذاعة . وهناك مسرحيات تقاها في المسرح بالقطع الأول  
تصور الشخصية فيها عن طريق الأدب والأدب وحدها . أما الثانية فتصور  
الشخصية واكتشاف عبقها ودوايح متروكها إنما بيان عن طريق الحوار

وذلك عند أن اعظم مسرحيات ليس هو المسرحيات التي تعالج الأفكار بل  
حوادث دوس ها جاءت في وإلى عظيمة شكسبير وعطارد . هي تناوله موضوع  
القيمة مثلا . ملاحظ التحليل المسرحي إلى درجة الوصول إلى الأحكام بشكل  
عند العمل المسرحي ويظهر على مدى القرون التطورية

يكوبا عاطفة إنسانية باقية منذ الأزل . وسبق إلى الأبد أيضا  
على عمل وجه الله عاطفة إنسانية لا تتغير . يعكس الأفكار . لكونها قائمة  
تغير . وهذا هو الفرق بين شكسبير وبربادوش مثلا . الذي ناقش أفكار  
في غير الاشتراك

س . كيف يرى على نفسك موضوع مسرحي ؟ وهل يكون محدود عند البدء ؟  
ج . في كل كتابي . القصصية والمسرحية هي السواء . أحب أن أكتشف أنا  
المطبعة . قبل أن أكتب لوي أثناء الكتابة . أحب أن أظن حر في عملية  
الخلق . وهذا ما يحلني على الصبر وتعمل مصاعب عملية الخلق . والمكافأة  
هي أن أكون أول من يعرف ما سيحدث . لا أكتب عن أشياء معروفة قبل  
ذلك . وإذا كانت الفكرة التي ما كتبها مطروقة بالنسبة في غلابد أن أبدأ  
الكتابة من حيث انتهى التفكير . في خلال الكتابة أكتشف الجديد الذي  
ينبغي إلى طلب المزيد من الكشف . أجل . لابد أن يكون هناك شيء  
لخلق إن هذا الشيء جرمومة (جرمومة خلق) . لا يستطيع تحديد كنهها . فقد  
تكون نعمة موسيقية . ولكنها ليست جرمومة بالمعنى العظمي . المصن كالنظرة  
في علم الاجتهاد لابد أن يكون هناك شيء ما ثم يتحلى . وفي المسرح . على  
وجه التحديد . يكون هذا الشيء هو الموقف أو الشخصية . معني أن  
الميكافيل العظمي موقف ما يتعلق من خلاله الشخصية . أو الميكافيل العظمي  
شخصية ما تدخل في مواقف . أما الشخصية الأساسية للمسرح فهي أنه  
تحليل مالي في وقت واحد

س . جيل ويس .  
ج . أجل . فهو غير إلى أسفل ويس إلى أعلى في أن واحد . فكل خاص  
الإنسان إلى التعامل بشكل بناء خارجي . وهذا مماثل لما يحدث في حالة جهر  
الأرض ثم إخراج الزلازل الناتج عن عملية الجهر لتشكيل أساس منقول أو  
عزلة . وهذا تألق سلطة احتميات المسرحية

س . ما قصد بالحساب المسرحية ؟  
ج . التباين الأول في المسرحية عند شكل الفصل الأول وبعده ومحتواه .  
والفصل الأول عند الفصل الثاني . موقفا موقفا . بحيث يتغير أن يؤدي  
حدث معين إلى حدث معين آخر . وهذا الحدث المعين الآخر يؤدي إلى  
حدث معين ثالث . وهكذا . هي سلطة من احتميات . تدخل إليها



بفرعية معينة في كل مرة ، ومن المهم أن تؤدي في النهاية إلى شكل لم يكن لنا للمشكلة من قبل . هذا هو قانون الحلم المسرحي ، وهو القانون المسرحي الأول . وأصعب مثالا لذلك لتفكر في أن هناك مشكلة ما بين أب وابنه ، وأنه قد حدث نتيجة لهذه المشكلة احتدام بينها - أي موقف اجتماعي - عندئذ يتعمق أو يعرف في النظر الثاني وقع هذا الحدث على الأم . وهذا الواقع يشكل رأيا جديداً ثم يرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه وهكذا إنما سلسلة من الخصائص تؤدي إليها الصراع بين الأب والابن . فتؤدي بنا في النهاية إلى بناء المسرحية

س : هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل يختلف السجع في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : النتيجة واحدة لا يختلف . وقد تكون البداية قصة خاطرة ، أنا شخصياً أفكر في مسألة تشغلني في هذه الأيام . وهي قصة الاستثناء أمام الكتاب على الحياة الذي يحيط بنا . قد تكون فكرة . لكنها في الواقع قصة لا بد أن تتجسد في أشخاص من أعاط معينة . ولابد من معرفة فلسفة هذه الأعاط للدخول معها في مناقشات طويلة ، لأن المسرح عندي يبدأ معطاه قبل الكتابة

س : عندما يكتمل الفكرة ؟

ج : عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب في القصة مثلاً . قبل أن أفكر تبدأ الكتابة . ثم أفكر في أثناء الكتابة

س : مسرحية الفرائير مثلاً هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟

ج : بدأت من شخصية الفريور . وعند وقوع المصادف بين فريور وبينكم نتيجة لمصادفات السيد قليلاً للفريور . ووجدت على نفسي مسألة الفرد على فكرة الفريور . وبدأت تتجسد في شكل مسرحي مختلف ثم بدأت عملية البحث والاستمالة بالأشكال المسرحية كالفريور . فيخلق مسرح مصري وكانت هذه الأشياء تأتي لحظة انشغال بالفكرة في شكل بدايات أنا مؤمن بالتلقائية في الفن . وأن التفكير المنطقي يخلق أشكالاً تعبه الفن . فما الفن الحقيقي فهو عملية تلقائية يقوم بها الطفل دون جهد . ولهذا لا أؤمن من يقول : أنا عصرت على عصراً شديداً وقطعت رؤيا كثيرة . كل هذا هراء إذا لم يخرج الفكرة كاندجار بركان من النفس فلا داعي لصحتها بقوة من المياه العتيقة . وفي هذه الحالة قد تكون الفكرة حقا غير ناضجة . ولكن الفن الحقيقي يكون ناضجاً في النفس البشرية . فلا ينقصه إلا أن يحطم القشرة ويخرج فإذا هو لم يستطع تحطيمها كان معنى ذلك أنه الخبيث ميت . وإن أي عملية لتحطيمه فكرياً . وعنه إرادياً على الورق . هي كتابة في موضوع ميت . لابد أن يكون الموضوع حياً ، يخرج تلقائياً . ويخرج تحت ضغط الفكرة للوحة الثابتة ، لأنه في هذه الحالة لابد أن يكتب . وبلا فهو اخرون

س : هل قرأ لمبرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : بالطبع أقرأ كثيراً جداً قرأت كل ما وقع تحت يدي تقريباً لأنني أحب قراءة المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة .

س : هل الأنساب تتأثر عند المسرح ؟

ج : هي للمسرح أولاً . ثانياً لأن أحد المسرح أكثر الأشكال الهيكلية تصوراً ، لدخوله مباشر إلى لب المشكلة وتوطئه فيها . في حين يصعب على الرواية أن تحلل السرد والوصف حتى تعرف من خلالها رؤية الكاتب

س : تسمى أن التعامل مباشر في المسرح ؟

ج : طبعاً . ولذلك كانت رواية (ميوبيوك ٨٠) كلها حواراً ، لأن كنت أريد الدخول إلى المشكلة مباشرة . أنا لا أميل إلى توضيح الوقت في الانزلاق إلى تفاصيل لا لزوم لها . قد تكون المشكلة في قنات مفكر ، يجب تفكير الفنان وليس التفكير التقني . أريد أن يذهب إلى التفكير ، وتفكيراً يحلق الفن

س : وكيف يتحقق هذا في الدراما ؟

ج : الدراما نوع من التفكير عمداً مثل المادية الجدلية . إذا كان هناك وجهة نظر درامية لكل شيء . فإن هناك أيضاً وجهة نظر استاتيكية . الدراما هنا تقيس للاستاتيكية ، بمعنى أن هناك كاتباً يلفظ عند شخصية ما ويتفكر ساعات طويلة في وصف هذه الشخصية . ومع ذلك فإنه لا يقصيف إليها شيئاً . وليس الشخصية كما هي . وهذا هو طراز التفكير الاستاتيكي . وهناك كاتب آخر يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة يعيش في داخلها ، فالتركيز أن الشخصية عند هذا الكاتب الأسير تسير وهذا هو طراز التفكير الدرامي

س : من الكتاب المسرحي الذي لفت نظرك ؟

ج : كلهم في ناحية ، وشكبير وحده في ناحية أخرى

س : أقصد من الكتاب العرب ؟

ج : بصراحة أنا لا أعجب بالأفكار المبنية على أفكار هشة وذلك عندما يأخذ الكاتب نكتة ليحولها إلى فكرة . المسرح لابد أن يحتوي من كل النواحي وآخر مسرحية قوامها هي مسرحية «بوبوس ليهير» . وهي مسرحية سياسية ولكن لتأمل في كيفية تناول الشخصيات والشخصيات دم ولحم وصراع وطموح وتغيير . أما أن ألقي عند حكاية المبد الذي أزال شعر رأسه من أجل الكتابة على هذا الرأس وأن أصبح من هذه الحكاية مسرحية ، فلا . إنها نكتة . المسرح شيء خطير جداً . الخطر من أن يستعمل وسيلة للكاركاتير السياسي . أو لكل هذا القراء الذي لعله . ولذلك لاني شخصياً لا أهد كل ما كتبه إلا محاولات . ولكني إذا كتبت في المرحلة القادمة سأكتب مسرحاً حقيقياً . ولأني أن المسرح هو لغة ما يمكن أن يصل إليه إنسان من خلال موهبته . ومن خلال ثقافته . ومن خلال أخلاقه . وهذه الأشياء لا تتوفر بعامه إلا في من متأخرة من حياة الإنسان

س : هل هو نوع من الصبح في المعرفة ؟

ج : هو الصبح . وهو المعرفة على التعاير وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية . لأن الإنسان الصغير السن هو في غالب الأمر أحادي النظرة . مثل شخصية محمد في اللحظة الخارجة . وشخصية فريور في الفرائير . أما عن الكتاب المسرحيين العرب فإني أعجب بأعظمهم بتدرجات متفاوتة نهار عاشور . سعد الدين وهبة ، لطفى الخولي ، ألفريد فرج ، محمود دياب ، علي سالم . ناهبهم جميعاً وأعجببت بأعظمهم

س : هل تقرأ من النقد المسرحي . أصوله ومبادئه ودرجته المختلفة ؟

ج : إطلاقاً أنا ضد الدراسة في الفن من الممكن أن أجد منحرفاً في هذا ، ولكن هذا ناتج من ملهي الفن . إن دراسة أي شيء ترهقك على التأثر بأفكاره . ولذا فإني أقوم بعملية مقاومة ، بمعنى أنني لا أدخل في تفاصيل الدراسة ، لكنني أتكهن أو أستعمل الحدس . أقول في صراحة عامة إنني لم أشر لحظة طواف عمري حاجي إلى دراسة أصول المسرح . إن ما أحبه أنسى أنه هو المسرح . وأن ما كتبه بشكل أو بآخر للذي للذي وصلت إليه في فهمي للمسرح . وشأن في هذا هو شأن في القصة ، فعندما أكتب الآن قصة قصيرة فإن هذا يعمل عملاً للفن القصيرة في هذه اللحظة . ولأن أكتب قصة أخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر . وهكذا

س : ماوضعك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج : التجريب شيء ضروري ، لكن التجريب ليس هو التجريد . كلما احتار الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى الصراخ وسائل جديدة ، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح . ومن هنا فالتجريب عندي ليس مقصوداً لذاته . بل هو مرتبط بالموضوع نفسه . لم يؤد الدنيا وبهرها غير التجريب في حد ذاته

هل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

مس ج كل محاولاتي تجريبية بالمعنى الذى ذكرته ، وهو فى أضيق الحدود إلى اختيار تجربتي رسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا

مس هل تعتمد نظريتك فى المسرح ؟

مس ج اعتقد أن نظرية المسرح ظلمتى كما ظلمها ظلمتى لأن كل الناس طالبون بالكتابة على طريقة المسرح ، فى حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أجيال معالجة من الكتاب ، يستطيع تشكيل تراث مسرحى يستضاء به خلفه الإنتاج المسرحى للمسرح محدود للغاية ، هذا إن لم يكن معلوماً قد يكون موجوداً بشكل عفاى فى الفونكلور مثلاً ، لكن فى صورة عمل فردى ، ومن ثم لم يستطع أحد أن يطرقه . لم تزل هناك فجوة عميقة . أنا ظلمى هذه النظرية فارجع ذلك إلى اتصالها بالمعنى الذى صد الطريق على كثيرين فى محاولة استكشاف هذا الموضوع

مس لماذا ؟

مس ج لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شئ خاص ، مع أنها فى الحقيقة ليست خاصة بى . هى نظرية فى فهم المسرح ، تنهى إلى أن المسرح وسيلة عضوية أى جسدية ، للمعنى الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة للعبة

مس لماذا عبثة الانتقال ؟

مس ج ليس عبثة الانتقال فحسب ، بل الوجود فى حالة المسرح . وهنا أقوم بعملية ربط المسرح مثلاً بالرقص ، والذكر ، بالظلم على الكاهن ، بالزار ، بكل الأشكال التى يتحرك فيها الجسد ، لأن هناك ما يسمى بالذات الجاهية ، التى يحول بها وبين التجمع والتجانس والتكاثف . ومن ثم اللعبة - فرديتها الشديدة التى ينشأ عن المسرح عليها وتقرأها حتى تعود بتجديدها من الرداء الفردى وعالم الذات الجاهية ، نريد تواصلًا جاعلياً بحلق ذاتنا أكبر من مجرد اجتماع شخصى أو عائلة . نريد ذاتاً ليس لها حدود إلا التواصل فى حد ذاته . هذا التواصل الذى يردى إلى عملية التطوير التى تحدث عنها أرسطر . فالإنسان عندما يخرج مسرحياً من المسرح فإن هذا يعنى أنه تواصل مع الناس فى مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يمثل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التواصل أو المسرح بدرجة عظيمة للغاية

مس هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور فى المسرحية ، بمعنى أن خطوة عرضة نوضح للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة فى إطارها

مس ج فعلت هذا فى مسرحية «الفرار»

مس لكن المشاركة لم تتحقق ، بالرغم من أن لها جزءاً كان ملوكاً للمشاهدين

مس ج هذا صحيح . كان هناك جزء قد تركه للمشاهدين ليرد فرادى عليهم .

مس وكانت نظرة متقدمة فى وقتها ؟

مس ج طبعاً متقدمة جداً فى عام ١٩٦٣ كان هذا شيئاً جديداً ، قد يكون على العالم كله ، كان الجمهور - بعد انتهاء العرض ، وفى أثناء ولقوى أننا والمخرج فى الخارج - بأتى لنا نقاشاً . وكنت أريد هذه المناقشة أن تتم داخل المسرحية نفسها ، لكن المخرج رأى رؤية أخرى ، وهى الاستعانة بالمسرحيات والتجربة فى رأى مارالت مفتوحة حتى الآن ، أنهى أن يخرجها من سياق أن يناقش الجمهور مباشرة . ومناقشة الجمهور ليست حرية على المسرح للمصرى ، فعل الكثير كان يناقش الجمهور (الدخول فى كالية معه) ، ويطلب صبراً وغيرهما كثير المناقشة طقس من طقس المسرح ، وأنا لم أنته مجدداً ، وكل ما هنالك أنه وضعت هذا الجهد ملتزمًا بفكرة المسرح التى هى فكرة القاعة الصلبة : أن الجمهور إذا لم يكن مشتركاً فى العمل المسرحى فكأنه لم يمسرحاً . وأنا لاحظنا المسرح فى القطاع الخاص لدينا نرى الجمهور «يرفغ» نفسه كما يقولون من أجل أن يضحك هذه (الزخرفة) هى محاولة من الجمهور لأن يتمسرح ، لكنه تمسرح مذهب ،

ليس له مورد ولا تنظيم له

مس مسرح القطاع الخاص أيضاً يحتاج التنظيم ، لكن أنظر أن المسرح عندك مثل فكرة شائعة لعدة أشياء ليست للعبة إلا واحداً منها .

مس ج نعم هناك أشياء فكرية وعضوية . تأمل شكل طيرك (الحناق) نفسه ، فى مشاهدة معركة (مختلفة) مسرحية يشعر أنها مسرحية . أولاً لا يحدث التبادل ، ثم يتم الجمع أكبر عدد من المشاهدين ، ثم يستشهد البعض البعض الآخر ، ويقولون : شاهد بالفلان ! وفلان هذا يعنى المشاهد . والى النهاية هى فى الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور الظلوم الذى يحاول أن يبرر موقفه ويستندى الناس على الآخر على نحو ما يجعل الممثل فى أية مسرحية مؤلفة ، فى تبرير موقفه واستعداد المشاهدين على الممثل الآخر . وهذا الآخر يحاول أيضاً استعداد المشاهدين على الممثل الأول ، ويقوم بشرح لعبته . حتى نهاية المعركة (المختلفة) للمسرحية تنتهى إلى المسرح ، فإن هى انتهت بانصافه كانت على النهاية السعيدة فى أغلب المسرحيات ، وإذا هى انتهت فى قسم البؤس كانت على النهاية الدرامية فى بعض المسرحيات . إذن هناك شواهد كثيرة جداً للمسرح فى حياتنا نحن المصريين

مس أنا مثلاً عجزت فى فكرة مسرحية أسقط فيها أن الناس فى العادة يقولون فتح الستار وبدا القليل فكزت فى أن تحدث معركة (مختلفة) بحق بين اثنين من المتشبثين بطرم المظجون على أرضها بإحداث لعبة وصحيح ، على أساس أن المعركة (المختلفة) بنيت لسبب عظيم وأساسى ، ثم يضع أحدهما رجلاً وضع يده على كتف زوجة الرجل الآخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن المسرح يجب أن يأتى فى كل مرة شكلاً غير مألوف ، وليس هناك شكل واحد للمسرح

مس ليس هناك شكل واحد للمسرح ، وإنما هو وسيلة أو محاولة لانطلاق الوسيلة الحاطية لذات الجاهية .

مس ج الوسيلة الحاطية لذات الجاهية وإشراك الناس أيضاً هناك مسرحية كتبها من فصل واحد وظفا لفكرة المسرح على هيئة لعبة يشترك فيها الجمهور ، لعبة يلعبها الممثلون مع الجمهور ، حيث يصعد ناس وينزل ناس ولهم من يكسب ولهم من يخسر . وفى أثناء اللعب يحدث موقف يتطور إلى مسرح يشترك فيه اللاعبون . المسألة تحتاج إلى اختراعات فى الشكل

مس نعى أنه مسرح تجريبى ؟

مس ج بالطبع هو مسرح تجريبى . وهذا المسرح موجود فى أوروبا . وهناك مسرح تأمل لا يتكلم فيه الممثلون بل يجلسون جلسة صعبة ويستمعون ببعض الحركات الجسدية التى يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صحت . وأيضاً هناك نوع من الغناء الغريب للغاية ، يجلس فيه الناس على بساط ، وليس هذا الغناء كلمات هو مجرد بل أصوات . ويظل الجمهور مع الممثل هكذا لمدة ساعة مثلاً . وهذا نوع من المسرح فى رأى

مس هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟

مس ج للمنى هو الذى يقوم هذه الأصوات .

مس امتداداً لفكرة المسرح ، هل وجدت خصائص الذات الجاهية المصرية ؟

مس ج : خصائص الذات الجاهية المصرية مختلفة عن خصائص الفرد المصرى كثيراً ، بل إن لها من القيود ما يفرق عيوب خصائص الفرد المصرى

مس كيف ؟

مس ج : الجاهية المصرية طائفة إلى حد كبير وغير حادة ، على العكس من الجاهية فى الخارج . مثلاً قد يكون الفرد فى الغرب طائفاً ، لكن الجاهية هناك عادية والفرد عندنا حاد ، أما الجاهية هناك فى أكار الأحيان .

مس وما أوجه هذا الظلم ؟

مس ج : التواضع . فلا عبالة . التصير إلى جانب القوى على حساب الضعيف



المتكلم في مسرحي هو المكونة التي تتضمنها المسرحية

س كيف هذه فكرة "ج" في "ج" وهل يقتضيك حاجة هذا في المسرحية  
قدراً من الوعي به ؟ وكيف يمكن ؟

ج إنني أسأل هنا هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود حقيقي أم  
وجود جهل ؟ الدراما هنا ليست ضد عدم الدراما . الدراما مقابل الجهل  
ومثل البلاغة في القصة عدم الدراما في المسرح . على أن كل حملة حوار في  
المسرحية لابد أن تكون خاصة جداً بحيث لا يستطيع أن يفهم إلا شخص  
بعض في موقف معين في لحظة معينة . وبعد الحملة التي قبلها . وهذا  
يصح كل ليلة في مسرحية لينة درامية متحركة على نحو يدفع للمسرحية طوال  
الوقت إلى أقصى قدام والإيهام

س لا ب ؟

ج نعم الإيهام مثل ضوء السبارة الذي يضيء طوال الوقت فري أشياء جديدة .  
مع كل حركة درامية تكشف شيئاً جديداً . عاطفة جديدة أو حدثاً  
جديداً . بشرط ألا يكون هذا الشيء جديداً فحسب . بل درامياً في نفس  
الوقت ، يدخل في موضوعها . ويحكم عملية الصراع الدائرية في داخل هذا  
الموقف . أعطد أنها صعبة وفي حاجة إلى أنظمة

س نعم هي صعبة جداً . وفي حاجة إلى أنظمة

ج ليرجع إلى سطحي ماركس أنطونيو وبرونو في دلاء برونو في قصر . فكلاهما  
يبدأ بحصة درامية . فقد تكلم ماركس أنطونيو عن محسن برونو . وكان كلاماً  
عظيم في محسنه زاد من تفهم الأمم فيما لوكنه من جريمة . هنا برع من  
التفكير الدرامي . الذي يهدف به نصيب يريد أن يدفعه إليها . وهذا ماأعنيه  
بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ الحملة بسؤاله عن الحقيقة التي  
لوكنها هذا الرجل (برونو) . وحياته لصليفة . وهكذا . لكن ماركس  
أنطونيو بدأ الحملة بتعديد محسنه ومآله . وبين صديقه ليهيتم كوكل هذا  
ليظهر أنه ليس بالرجل العادي وأن جرمته ليست عادية كذلك . وهذا نمط  
الحدث شكلاً درامياً وهذه هي فكرة الصراع الدرامي

س هل يقتضيك تحقيق هذا قدراً من الوعي به وكيف يمكن ؟

ج بوس وعيا بل فكرة ، أفهمه موهبة . فليس كل إنسان قادراً على حمل حوار  
درامي حينذاك لوأثرت لديه النية الحسنة ، بل لابد أن يكون قادراً على جعل  
كلامه درامياً . حتى الحملة - لابد أن تكون درامية ، أي منظورة على  
صراع ، فيها الشيء . وفيها نصيبه أيضاً

س ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك  
تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج أحياناً يكون في ذهني دار عرض بعينها ، أو المسرح الذي ستعرض عليه  
المسرحية ، أو مجموعة الفنانين . وهذا ليس عيباً . وهدف المسرحية هو  
هدف الفن عموماً . الإبداع المنتج المفيد

س الإمتاع والإفادة ؟

ج الإمتاع والإفادة والتوصيل

س هل يمكن الاكتفاء بقراءة المسرحية ؟

ج بالطبع لايمكن : هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له في العالم

س هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئاً أو متراجاً ؟ وماأثر ذلك في بنائك  
للمسرحية وفي توزيع حصص الإمتاع ؟

ج هذا سؤال مهم ينبغي أن أدخل إلى الجمهور لأنه كأننا مخاطب ذاتاً  
جاهية متصورة . وهنا يختلف الأمر من كاتب إلى آخر وفقاً لقدرة على  
التشخيص وحل مخاطبة الذات الجاهية وسها . وتأتي هذه القدرة  
بالتدريب . أنا مثلاً من كثرة مشاهدتي مسرحياتي استطعت أن أعرف كيف  
أقول

س كيف

ج أفهم مايعمونه بهذه المسرح (إيهبات) . بعضها يسهل لك الجمهور  
(بفرق) . والآخر لايعره الجمهور أدنى انتباه

س تأخذ مثلاً على ذلك ؟

ج في الترافير مثلاً . عندما يستعرض الترافير للعمل . وضعت للآتين مكتبة مما  
مايجارب منه الجمهور ومنه عالم بشعر به . وعلى هذا الطريق أستطيع أن  
أحسن خصال ظلال الحياة المصرية . ماذا يحب مثلاً . ومن خصائص  
المصريين حيم الشديد للعب بالكلمات والأمثال . والمخافة . وتعبير الحروف  
في الكلمات . وهذه خصائص غير معروفة في شعوب كثيرة . فإذا قدم  
الكاتب المسرحي هذه ألعاب باللفظ أو غيره ضج المسرح بضحكات  
الجمهور . وهذه خاصية من خصائص ظلال الحياة المصرية

س . إنك في ذلك المسرحية ؟

ج . يستمتع الكاتب بقدر إمتاعه لظلال الحياة

س أنت لايتع حسب . وهذه هي مشكلة مسرح المصري . أنت تبيع  
وتوصل رسالة

ج وهذه هي الرسالة الممتعة

س : هل هو برع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج : كلا . ليس برعاً من الاستدراج . لابد أن تلي الرسالة جمعة حتى من الناحية  
الأخلاقية . أنا لاأقول لك مباشرة إن الصديق فضيلة وإن الكذب رذيلة .  
فهذه رسالة غير جمعة . ولكننا نكون جمعة إذا قلنا لك نصاً مسرحياً  
تستشف من خلاله أن الصديق جمع . دون أن أقول ذلك . وهذا لايتأت إلا  
في حالة الاستمتاع به

س : منالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معربة أو مجرد إثارة وعبريك  
للشوق ؟

ج . أستطيع أن أقول إن أهداف الكاتب للمسرحي كدوائر الماء . وهناك دائرة  
كبيرة يصنعها فيها . وهي أن يثير البشرية

س : ماأهداف هذا التثير . أو القيم التي يرمى إليها هذا التثير ؟

ج : أن يحب الإنسان سعيداً . ليس هناك شك في أن سعادة الفرد الفاضل هي  
الهدف النهائي . وبما أن سعادة الفرد لايتحقق إلا في المجتمع سعيد . كان  
الهدف النهائي هو سعادة المجتمع . وبما أن سعادة المجتمع لايتحقق إلا عند  
دوام الظروف التي تجعل الإنسان سعيداً في المجتمع . فعندئذ تكون السعادة  
عندئذ أو تكون ذات السعادة . ليست أفهم السعادة بمعناها البروجواري .  
بل السعادة في أن يسعى الإنسان كالأعضاء في الجسم الواحد . فالعضو في  
الجسم الإنسان يسعى ليزدي وظيفته بشكل طبيعي لا يرهق فيه وبلاكليل .  
وعندئذ يشعر العضو بالسعادة . وسعادة الإنسان تكمن في إتاحة الظروف له  
لكي يزدي وظيفته في المجتمع عامة وإكتفاله . وأعتقد أن هذا هو الهدف  
الأبعد من الاشتراكية . لأن الاشتراكية ليست هدفاً للبشرية بل وسيلة لأن  
يعيش الناس مترجحين . وأن يصلوا في نشاط . ليست السعادة مرادفاً  
للكسل والنوم والحرير والنعفس والسيارات الفاخرة

س قد تكون تحقيق الذات ؟

ج تحقيق الوظيفة هو طريق أدلة الوظيفة

س وظيفة الإنسان ؟

ج نعم وظيفة الإنسان . حتى اليوم لم يبدأ الإنسان بعد في تحقيق وظيفته . لأنه  
مازال مشغولاً بالطعام والشراب والتفصيل . وعندما يزدي الإنسان وظيفته  
يكون فوق كثيراً من مجرد أو يوجد : مجرد أن يعيش . مجرد أن يظل صحيحاً  
سلم الجسم

## ألفريد فرج

### المسرح والأخلاق

سنة طيبة حملت إلى من الوطن دعوة أن أفنى بقاء مجلة «فصول» في مقال عن تجربتي للمسرحية ، بعد هبة من القراء في بلادتي امتدت  
سبع سنوات .

والذا كان على اليوم ما أقدمه للقراء من «تجربتي المسرحية» ، فإن المزايا من المسرح الذي بذلت له معظم قصري هو المدخل اللازم لوصف  
جوهر هذه التجربة ، التي لازمتني أفواكها منذ صار هذا الفن حرفتي وصناعتي

ومن الطبع أن كنت في تجربتي الطريقة المؤثرة أفرزى بحكايات الشروب جميلة من أساطيل وأبطال ، ومن يوم شبعنا ولذاعة الطهطاري في  
السودان ، وطوبى منزع في فرنسا ، وبعد الله التدم في عهده بأعالي الرف ، رزب السيف والقلم ، الشاعر الخالد ، محمود سامي البارودي في  
سرنديب ، والفصح محمد عبده في استانبول ، وأحمد شوقي في أسبانيا

وكنت أفرزى بحكايات زملاء في من أبناء جبل مغربي في الوطن العربي وأفريقيا ، أو معزولين في الوطن لا يحملون ، فأقول إن في جملتهم ليست  
إلا قضية صليبة وجذلية وشخصية ، ليست إلا ذلك لا يخفى لي أن أفرج من تاريخه .

وكنت أرقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أبناء الفنانين الكبار الزائرين مصر ، والحفاوة تقف حولهم كأفواش النصر تتلألأ عليها  
أسمائهم فرانك سيناترا ، روسوس ، إيراينث تيلور . بل أفر لدافلين ، فأزدد مع فاعلم الكبير ، الشاعر الوطني أحمد شوقي ، لصيدة الشرب  
الرائدة .

اصطلاح النهار والليل يسمى  
الأكرا في الصبا ، ونظام قس  
وسلا عصر : هل سلا القلب عبا  
أو نسبا جرحه الزمان للزمن  
كنا صمرت السبليل علسه  
رق ، والعهد في السبليل القس  
مسقطر إذا السواصر دنت  
أول الليل ، أو هوت بعد جرمي  
أحمرام على بلاسلسه السور  
ح حلال لسقطر من كمل جسر ١٩

وعقيدتنا في المسرح ، التي لم نجد عبا أبدا ، قد خطها لنا برام ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقي فوق سائر المسرح القومي العربي  
بالأزبكية ، في بيت من الشعر هو مناط إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرها ، وشاعرهم الذي أبلوا تحت لوائه .

كب شوق فوق سائر الأزبكية به الفهير .

واما الأمم الأخلاق مابلسبت

فإن هو فعبث أفعالهم فعبوا

لقد طلع الجمهور نحو هذا السطر القرمزي الجميل متى علما ومفا ، مع حوى الفلكات أو مع ربي الجرس ، يتربون بشك أن يتحصر عن سحر  
من البحر ، وعن حياة من الحياة ، لما ينخره لهم من إبداع وجمال ، تحت شطر لا يبل ، هو عقيدة الفنانين والجمهور المسرحي جميعا ، ومنطق  
ذلك التواصل السحري بينهم ، ومناه الرافح للصلبي أن الفن وفاد من روحه الأخلاق القومية ، معي ومعي ، بها وفانية

وقد كان بعض الأعداء بظاهر البيت الشعري يحسبون أن أحمد شوقي قد انحطه ربة جريح للنص ، وتركبة للمسرح الأخلاق بلقي الطعي  
للكتابة ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا بقتضيم إياه الشاعر الكبير ، وفي سياق إنتاجه المسرحي ذاته ، ففهموا لقي الذي يقصده بالأخلاق ، والذي  
يستند دلالة لما يحنيه المعلم الكبير لوسطو «بالأخلاق» .



لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفان العقل بالقياس إلى مخرج أو مبدأ عقل . وقال إن غاية الإنسان هي أن يحيا في مجتمع . وأن يتصل بالفضائل الاجتماعية . وعلى رأسها فضيلة العدل . وإذا كانت قيمة الشيء تقاس بقيافته . فإن الإنسان - وغايته الفضائل الاجتماعية - هو حيوان سياسي

وبمضى هنا أن نفحص من الدكتور زكي نجيب محمود من كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة» حول أرسطو . حيث يقول :  
«كنت متأثرا بما أعرفه من رأي أرسطو في السياسة وكيف يربطها بمفهومه من الأخلاق . فقد كانت الأخلاق في غاية أهميتها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه . فإن السياسة هي في صميمها فرع من الأخلاق . لأنها لا تريد شيئا أكثر من أن يمتثل الخير للدولة في مجموعها . وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فيها واضحا إلا أن يكون حاصل جميع الخير الذي يهيم به الأفراد»  
وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون في كتابه «في الشعر» . فقد أكدها بقوله «يلزم أن يكون لكل نواحيها ستة أجزاء هي التي تميز صفتها للميزة» وهي : القصة . والأخلاق . والمحاورة . والتفكير . والمنظر . والبناء»  
وعن هذا الشعر أقرأ بيت الشعر الذي صاغه شوقي ليوثن جين مسرحنا القومي الجديد وأنهم دعونه على أنها تسمى

أن المسرح أخلاق بالضرورة

وأن الأخلاق اجتماعية

وأن السياسة فرع من الأخلاق

وأن الفطنة القومية التي يكمسها في المسرح هي محصلة الأخلاق الاجتماعية . أي القيم والمثل العليا التي يلتزم برسالتها كل في حيزه .  
على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا . يتشد الانسجام الاجتماعي ويمرر عن التطلمات الاجتماعية والسياسية . ويهدد بالضرورة سبلا من الأفكار وأماط السلوك الاجتماعي . ويبدد بأشدها

ذلك هو الفكر الذي أفتتبت إليه من خلال تجريري الشخصية . ودميت مع أفراق الفضائل من جزائه . ولعرضت به وإياهم لزوم والتشهير والأصطهاد

لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجريري الفنية هي الثماني والتزامي . والتي صرت أنشدتها وأحضر عليها هي أكتب للمسرح هي

العدل - الحرية - التضامن الاجتماعي - استخلاص الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية - العمل والإنتاج والمسؤولية الاجتماعية - تكريم الطفل - الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بغداد - سليمان الحلبي - عسكري وعلمانية - الزهر سالم - النار والزيتون - على جناح التريزي وثابته لغة - رواج على ورقة طلاق .)

وكنت والتزامي في مواجهة مطبقة مع إرادة بني أن تفسر للمواطنين على لهم غير القيم . من بينها

التعريب بديلا عن التحديث وعن الأصالة المولدة بالتواصل القومي العربي

- التنافس والسابق المزدى بديلا عن التضامن الاجتماعي

- «الظهورية» بديلا عن العمل المنتج .

- المسؤولية الشخصية بديلا عن المسؤولية الاجتماعية

- التعلق بالخط والفرصة كقيمة شبيهة بديلا عن الواقعية التي منعتها الطفل

- فهم المجال محمدا عن الهوية القومية تحت شعارات التزاغة «الفن للفن» و «عالية الفن» .

وما أرمه المسرح في نظري سوى نتيجة للمحاولة المتصرفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات للمسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية . وللمحاولة المتصرفة من خارج الحركة المسرحية لتلي القيم التي لا يقوم مسرح في قلبها إلا على أساسها . دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جماعية أو اجتماعية . ولانتهاء القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو في مواجهتها

إن القلم الذي يوقع قرارات المحرمان وعلى القيم . لا يستطيع أن يغير الهوية القومية والاجتماعية لمجهر خاصي التذاكر الذين يملكون حريمهم . الباقية والأصيلة دائما . في التحول إلى المسرح والمخرج منه .

وإذا كان لي أن استطر في وصف تجريري المسرحية إلى وجهها الآخر . وهو الشكل الرسمي . فإني أعتقد للدخول إلى كل مناسبت إليه في هذا الإطار هو تحقيق شعبية أوسع لمسرحي خاصة . وللحركة المسرحية عامة

ولم أحد من التزمى ، بالأخلاق ، ، أى بالقيمة الاجتماعية للمسرح - ولنا أسى للجاليات الشعبية - لم يكن مسعى في فردخ ، وإنما عمدت إلى العودة إلى الأصول والمخاض الشعبي لفنوننا التعبيرية والاستعراضية الساقطة - فتبتا للأصالة والمجهر - وللهوية الوطنية لفتنا الحديث لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومي والشعبي ألف ليلة وليلة - والمخاطب - وملحمة الزير سالم - واستلقت من بيع الكوميديا الشعبية (عسكر وحرامية) وأبلودونا الشعبية (جواز على ورقة طلاق) - وأعدت للفصحى مكانها على منصة المسرح حتى لا يحال الكوميديا الهزلية ولم أترد في الإعجاز إلى نفس الشيء عندما لاحظت أن المسرح الشعبي يوى رسم الصورة الشخصية (البورصة) - في حين قد تخلص المسرح في العالم العربي من هذا الشكل الفني

وبذلك رسمت في مسرحيات - الشخصيات الثابتة - ، والانقلابات البلوردامية - وحفظت باليد الفصح - وباتزان الزخرف العرف - وبالتواصل بين منصة والمجهر - لا على الطريقة الرجعية - التي أحيا والمدرها - بل على سبيل أصوغا في المسرح الشعبي عد على الكسار والمجهر وحمام الطائر

ومع ذلك فقد كنت حذرا للغاية - بظن لا يسترجى أحلام الماضي وأوهام العصر الذهبي القديم - ولا ألق تحت وطأة الألبار بالأصالة الشعبية فاحيد عن يقين أن المسرح المصري والعربي هو من أدوات التحديث الاجتماعي - وهو دعوة للتقدم المعاصر والمستقبل إن في المسرح لا يقين ليس معرا للحياة في الماضي بل هو جسر للعبور نحو المستقبل - ومن ثم كان حرصى على أن يكون جوهره الفضل والمنطق - وإيقاعه البقطة والتطور

إن في المسرح المعاصر كما يقين أن يكون من أدوات التأسيس القومي - ووحدة الفكر والوجدان الوطني - والتواصل الطبيعي للثقافة الوطنية العربية - فإنه يقين أن يكون كذلك هو التأسيس لللازم حركة التحديث الاجتماعي - أي للتصحيح والمدنية والعلم والقيم العقلية المعاصرة إن المسرح الحديث مرادف لحملات الغزو الاجتماعي ضد الفيلية والحرفة والتواكل والطبقة المصحفة والتخلف والخراب - وهو سلاح للمدنية في صراعها للغزو لريف بوز المدينة - ومن ثم تحرير لريف من قيود التخلف من عصور التبعية والظلام - دون إخلال بضرورات النهضة على أساس من الأصالة

وقد نجد القارئ في ذلك الأمر جدلية دقيقة - غير أنها ليست إلا الصورة النمطية بطريقة طيبة لما يضطر في مختلف من جدلية نشد الاستغلال وتثبيت الهوية القومية - وتنشد التقدم والتحديث والمدنية بالغة ذاتا

وقد كانت أصالة مسرحنا داخل جملنا كله (راجع :قالبا المسرحي ، لتوفيق الحكيم - ومقدمة :الفراتير ، يوسف إدريس - وكاتالي الذكور على الزاوي الزاويين - الكوميديا المرجلة - و :مسرح الدم والدموع) - وأيضا فإن الجدلة كانت شاعلتا - ولكنى كان يلزى ويصغر أن الشعبية التي يقين إلى مسرحنا فبهدا وحدها ومصدها طبيعة المناطق المحترفة التي تحدد إتامة إبداعنا المسرحي

معظم دور المسرح تذكر في وسط القاهرة والإسكندرية - ونسحر التماكر تحدد جمهور المسرح المختل في دائرة مطلق الطبقة الوسطى - فضلا عن أن حقوق المسرح التقليدية - وطبيعة وسائل الشاهدة المسرحية في بلادنا - ماثول من عوامل الخرب مسرحنا في رحام الجماهير العربية

وقد عملت مدة في الثقافة الجماهيرية - وطلعت أوقاتا كثيفة من النشاط المسرحي على حد متات الأصيل من القاهرة - وكنت أرى رأى العين المثانة تلك الحدود المدية التي لا يمكن لمسرحنا الحديث اجتيازها بوسائله المتاحة - ورثت ذلك الحرمان المسرحي العربي العميق الذي هم معظم أرجاء وطننا تحت تلك الحدود الشبة - ولكنى علمت دائما أن ذلك ليس قصورا فيا يحس حركتنا المسرحية وحدها - بل هو قصور حضارى يتعلق بالنسبة الاجتماعية الشاملة - ويطلب من الجبل بذل الجهد من أجل التطلع عليه ومحاورته

وقد كان أعتنى ما أعتاه - وهوما أوضحته كتابتي في السابق - وإن كانت علاقة ملاحظتى هذه بالنسبة المسرحي علاقة غير مباشرة - أن يتمكس الغزو - بسبب الفجرة الكثيفة من الريف إلى المدينة للعمل أو التعلم - وإطارى قد يحسب الدفع المثل ودفع النسيبة - فتطلب لم الريف المتخلف على لم المدينة المعاصرة - وقطع لم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الفيلية عن الواقع - والعلاقات الاجتماعية المختلفة - وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية - بنسلا عن التعلق بالمطلق المثل - والتطلع إلى المستقبل

كنت أعتنى أن يتمكس للمثل - فبلغ الغزو الريف للمدينة بأفكاره القدرية - والتواكلية - وأعاط السونة المراسى - بنسلا عن موكيات السعد والعلم والتنمية والعمل - وأن يلع ذلك الانعكاس الحس تحت الشعيرات الزلقة للأصالة وأخلاق الريف - ومع ذلك فإنى ما أزال على ثقة من قدرة للمدينة - وقوة حجبها - وأعتنى فى وفون عصرى الحديثة كلها من قواها القادرة

إن تجربى المسرحية المتواضعة وانطباعى الفكرية - قد تلصح عبا مسرحياتى أكثر مما أستطيع شرحه بضمى في مقال للقراء - لذلك سطرته هذه السطور بكل مشاعر الاحترار للنقاد والمثقفين والدارسين من اجترالى على التطلع على مههم - ومحاورى الخد بشرح ما عنى لهم وحدهم أن بشرحوه لقراءهم - هذا إذا كانت مسرحياتى مستحقة كل تلك المفاوش والمفاوش التي اغترنى بتدريجها دعوة كرمة من مجلة فصول الغراء - حسب إلى سمة طيبة من وطنى

س : ماذا نبحث في الكتابة إلى المسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : لا أهم بالتجديد إذا انجذبت إلى الكتابة المسرحية فقد كتبت في صباي وقولت في القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدني بالتدريج أنني أكثر استمتاعا بالكتابة المسرحية ، فحدثت معظم جهدي في مجالها ، وأول مسرحية عرضت في هي « سقوط فرعون » في عام ١٩٥٧ . وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم أظفها للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥

وإذا كان لإشارتي الملاحقة أية علاقة بالسؤال فإني أذكرها . لقد هربت قبل وقت به في المسرحية الابتدائية والثانوية . قرأت الحكيم وبرناردشو وتشكوف في وقت مبكر ، كما كتبت أغنى المسرح في صباي ومطلع شبلي فيسكون جوه ، وقد شاهدت فرقة المسرح الشعبية في الأربعينات كما شاهدت الرضائي ويوسف وهبي ، وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام في الأربعينات المتأخرة ، ومسرحي الكوميدي فرانسيز والميلانجي . وقرأت الآداب الأجنبية بسخن في وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية . وربما تأثرت بما توليه هذه الآداب للمسرح من اهتمام خاص .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى في مختار القالب المسرحي فكيف يكون من قوالب المسرح الأخرى التي تكتبها كذلك ؟

ج : لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا للضرورة أو لقوة

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون عددا منذ البداية ؟

ج : إنني لا أحبش حياتي عما كتبا على شغلي ، بل أجلس مع الناس وأفكر أحرفهم اهتمامي بطرفة طبيعة ، ومسرحياتي تمت من قصص شخصية طفلة تأثرت بها وولعت لأشخاص قريبين مني ، فهي قصص شخصية لأشخاص عرفهم عن قرب ، ألفت على وفرضت نفسها على عيني ، لا فيها من بعد علم ولحمة إنسانية شاملة . فتمكنت على كتابتها بمرجها ملاحظاتي العامة عن سائر الناس ، وعن حياة المجتمع ، وعن الظواهر اللافتة للنظر في حياتنا . عملا طوال مدة الصياغة على استخلاص المثل من السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصي . إن للمسرحية بذلك هي نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتسب لونها النهائي .

س : هل تبدأ المسرحية عنك من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختص النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ المسرحية عندي من شخصية في حدث ، وقد أضفها بعد ذلك في إطار تاريخي كوسيلة فنية وحسباً فقلبه لقطاعات الفبة في نظري

س : هل تقرأ لمبرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ للكتاب المسرحي العرب وغير العرب باستمتاع

س : هل تقرأ عن المسرح المسرحي ، أصوله ومبادئه وثوراته المختلفة ؟

ج : نعم

س : ما موصك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شئ من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : مارست التجريب وأحب أن أجربه غيري . وقد مارسته من قبلنا والأجيال السابقة كثيرون . جربت « التراكيب المسرحية الشعبية » - وهي الشكل الفني لمسرح المسرحي وحمام العطار والكسار ، وذلك في مسرحي « عسكر وحرابية » . وجربت « المولدrama الشعبية » في « جواز على ورقة طلاق » .

وجربت صياغة الكوميديا بالفصحى ، واتخاذ جو التراث الشعبي والأدبي إطارا مسرحيا . وحاولت كتابة التراجيديا بأسلوب مجد فيه «مشاهدة معمة ولدة فية ووجدينية » . وجربت المسرح السياسي الحديث في « النار والزيتون » . كما جربت موهبي في الكوميديا والتراجيديا والمولدrama والمسرح التعليمي . ولم يتحني النجاح أبدا من التجريب في مجال جديد هي . وقد كانت النتيجة في كل الأحوال بالنسبة لي وما ألتج به مرعبة

س : هل تحدثت في المسرحية من خلال شعورك أم تتركهم يتحدثون بحرف عنك ؟

ج : أنا لا ألتج في مسرحياتي ، أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكني أختار المصطلح

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود معين سابق على الكتابة أم هم داني مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشككهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : شخصيات المسرحية لها وجود في مجتمعنا وفي حياتنا

س : هل تظنك بإمكانات العرض المسرحي بكل ما يتدخل فيه من عناصر م يكون تركيزك على اللغة والحرف في الدرجة الأولى ؟

ج : تظنني جدا بإمكانات العرض المسرحي ولقدواته الفنية . أنا أكتب للمسرح أبدا مسرحيا أقصود فيه كل تمكن من مجالات العرض المسرحي

س : من التكلم في مسرحك ؟

ج : التكلم في مسرحي هو الناس في عصرنا

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الوعي به ؟ وكيف تحفقه ؟

ج : الإنسان مجبور على حب الإصلاح وإقامة المخرج ومشدان العدل ، ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامي في مسرحياتي . أحفظها بأدوات الفن المسرحي

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءها أم نمت نكتب للمسرح ولتحتك دار عرض جيبها ؟

ج : أكتب للمسرح لا للقراءة ، وهدف أي مسرحية جيدة هي إثراء حياة المشاهد العقلية والوجدانية وتثولفه الفني . وربما كان هذا هدفا ثقافيا بالنسبة للواقع للكلمة

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار ، قارئا أو متصرا ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ، وفي توجيه عنصر الإمتاع ؟

ج : إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية المخالصة غاية من غايات الإبداع الفني

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وعبرتك للمشفر ؟

ج : المسرح في نظري حافظ أخلاقي - اجتماعي وسياسي - غايته المعرفة بالنفس وبالأخرى ، وترقية السلوك والفهم الاجتماعي

# مكتبة تينة مكتبة بو ط

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للكتب  
العربية والأجنبية  
وكتب الأطفال  
وشرائط الكاسيت  
لتعليم اللغات

مرحبا بكم في مكتبة مدبولي

عربية والعالمية

المسرحيات

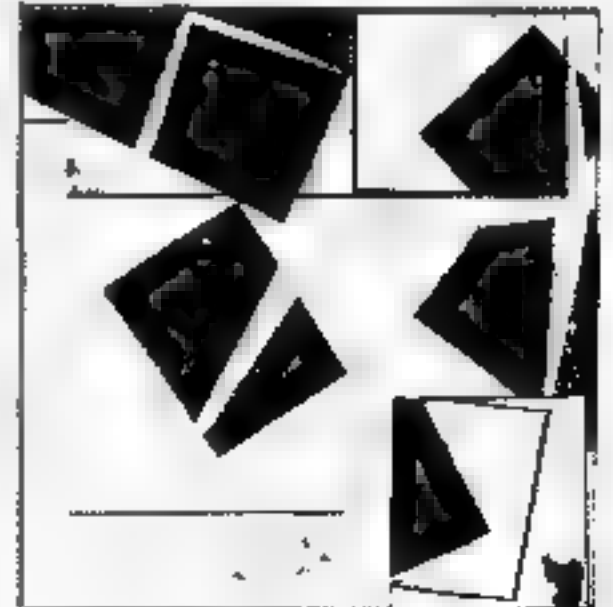
روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

# الوفاق الأدبي

- تجربة نقدية
- قراءة نقدية في ثلاثة مجلدات سرور
- مناقشات
- التاريخ والواقع: قراءة في «باب الفتح»
- الفارس والاميرة والمهموم المعاصرة
- عرض دراسات حديثة
- سيميولوجيا المسرح والدراما
- قاروت في الأدب
- المسرح التجريبي من ستاسلافسكي إلى اليوم
- عرض دوريات اجبية
- ١ - الدوريات الإنجليزية
- ٢ - الدوريات الفرنسية
- عرض رسائل جامعية
- مناقشات
- أوهايم وهنات
- ملاحظات فائز
- البيولوجرافيا
- المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية
- بيولوجرافيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠





تجربة

نقدية

# قراءة نقدية لسلاسية نجيب سرور

١٩٣٤-١٩٧٨ "ياسين وبرهية، أه يا ليل يا قمر، قولوا العين لشمس"

تقديم: نجيب سرور (١٩٣٤ - ١٩٧٨) من الكتابات المصرية التي لم تعرف حق المعرفة . وتسم أعماله بالمرغم كما يشو فيها من تباين - بوحدة إلام واضحة - بدأت من قصيدته الأولى "الغبر" و"انساء بحله الشعرى" الأخير "ظرس آخر زمن" . وتمثل هذه الوحدة فيما يمكن أن نسميه "نقال" .<sup>(١)</sup> الاصطهاد ، إذ لم يسر سرور مطلقاً في أحد من عشرة أبناء لوظف صغير في بلدة ، إعطاب . وقد ارتبط هذا المصطلح بالحدود جديته في الحياة . وعصره الفني . وبالتزامن السياسي

هدى وصفى

١ - بعض الأصواء على سيرته الذاتية :<sup>(٢)</sup>

- رجل مسرح . وشاعر . ومخرج . وممثل . ومناقد
- ولد محمد نجيب محمد سرور في أول يولية ١٩٣٤ في قرية . إعطاب . إحدى قلاع الإقطاع في ذلك الوقت
- بدأ يقول الشعر في مظاهرات الاحتجاج على معاملة "صدق" - يخن . الاستمارة إلى شهداء وهو نفسه صغير في المنصورة
- تعلم في الشعر على أبيه أولاً . ثم على أبي الملاء الغري ثم فاني ونظم حكمت وبايرون وبوشكي . وحفظت ذاكرته آيات القرآن . والشعر الشعبي المصري . وشعر العرب . قدامى ومحدثين
- عشق المسرح في سبي حياته الأولى . ومن أجله ترك دراسة الحقوق في السنة الثانية ودخل معهد التمثيل (المعهد العالي للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم في ١٩٥٦
- انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبي الذي كان تالياً لمصلحة الفنون الثلاثة . وكان مديراً الأستاذ محيى حل . حصل تحت إشراف الكتاب المسرحي المعروف على أحمد باكثير والمخرج الممثل الكبير عبد الرحمن الزرقاني وتوجيهها . واشترك في أعمال المسرح الشعبي بالتأليف والإخراج والتمثيل
- في أواخر ١٩٥٨ سافر إلى عدة إلى الاتحاد السوفيتي للدراسة الإخراج المسرحي ، وظل في ١٩٦٣ إلى آخر . التي ظل بها حتى عاد إلى الوطن في ١٩٦٤ وقد ظل منذ عودته يعمل النقاد بلا انقطاع . قراءة وكتابة وإخراجاً وتميلاً ومثلاً . ونقاداً وحواراً . فكتب كل المقامات والنشريات والمقالات وطرح الكثير من الأفكار . وأخذ كثيراً من المؤلفات في ذلك العصر مضروب الأيام . وقد واجه مواقف صعبة وموتة كلية . مع إدخاله مستشفى النفسية

- للأمراض الخطية . ثم مستشفى الرئاسة . ثم مستشفى البري للمهنيين بالإسكندرية . وواجه دجاج الخلاف مع الدولة والمثقفين . سواء في مصر أو في موسكو أو في برادست . كما فصل من أكاديمية الفنون حين كان يعمل أستاذاً للإخراج والتمثيل بها
- مثله الأعلى : دون كيهوت . - الشخصية الروائية الطالعة التي أبدعها الكتاب الأسباني سرطانس
- مله الأول هو الشعب المصري وكفاحه ونارجه وزلاله وأدائه وقوته
- نال لقب فنان فخر في ١٩٧٥
- توفى في ١٢ أكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض منقطع عاناه في السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير المصعب . خلفاً له واحداً من أول وأقل كتابنا وفانينا

٢ - ثبت قلمي مؤلفات القاص الراحل نجيب سرور وأعماله

أولاً . القصص المسرحية

- ١ - شجرة الزيتون . تابلوه غالي . أشعار وإخراج نجيب سرور . قلعة مسرح الشعبي في مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقة الأزبكية
- ٢ - ياسين وميه . رواية شعرية . كتبت في برادست في ١٩٦١ . وقدمها مسرح نجيب من إخراج كرم مطاوع في نفس العام بعد عودته مباشرة من بعته . ونشرت في مجلة (مصري) التي أصدرها محمد المسرح في ١٩٦٥ . وهي الجزء الأول من ثلاثيته الشهيرة التي تليها "أدب" و "قولوا العين لشمس"

- ٣ - اه ياليل بالفر - مسرحية شعرية كتبها في الإسكندرية في ١٩٦٦ - وهي تمثل نالي اجزائه الثلاثية - اخرجها جلال الشرفاوى على مسرح محمد فريد في موسم ٦٧ / ١٩٦٨ - ونشرها دار الكاتب المرقى في ١٩٦٨
- ٤ - ناسيه وعمرى - كوميديا نقدية - كتبها في القاهرة في ١٩٦٧ - واخرجها كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ٦٧ / ١٩٦٨ - ونشرت في ١٩٦٩
- ٥ - غصن كتاب - حوار في المسرح - الذي صدر عن دار الأجلو المصرية
- ٥ - الربا ماهر - مسرحية مزجية - كتبها في القاهرة في ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تنشر - والمخطوط الاصل مفقود
- ٦ - مرار - دراما اجتماعية سياسية - مقتبسة من رواية للكاتب الكبير نجيب محفوظ - فلم سرور بكتابتها واخراجها لفرقة المسرح المرقى ١٩٦٨ على مسرح الزمالك - والمخطوط لم ينشر
- ٧ - الكليات المتقاطعة - كوميديا نقدية - كتبها في ١٩٦٩ - واخرج جلال الشرفاوى في سنة ١٩٦٩ جزءا منها لتليفزيون مصرى - واخرج شاكرا عبد اللطيف الجزء الاول منها لمنتخب جامعة القاهرة في ١٩٧٩ والنص الكامل مفقود - ولم ينشر اى جزء منها
- ٨ - الحكم قبل المداولة - مسرحية مزجية - كتبها في ١٩٦٩ - اجريت للمسرح القومي في سنة ١٩٧٠ - ولم تنشر
- ٩ - البرق الابيض - كتبها ١٩٦٩ - المخطوط الاصل عند الكاتب في بيروت - صيرس - بالاشتراك بالقاهرة
- ١٠ - ملك الشعالي - كوميديا غنائية - مقتبسة من اوبرا الثلاثة جسات لبريخت - وادرسا التمثيل طويلى حاي - كتبها في ١٩٧٠ - واخرجها جلال الشرفاوى على مسرح الميناء في ١٩٧١ ولم تنشر
- ١١ - الدباب الوردى - كوميديا سوداء - كتبها في ١٣ ابريل ١٩٧٥ عقب ايلول الاسود - واخرجها بنفسه لفرقة منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة وصاحبها الرقابة اتمالك - ولم تنشر
- ١٢ - طولوا عين الشمس - مسرحية شعرية - كتبها في ١٩٧٢ على العجيرة بالبحيرة - وقام توفيق عبد اللطيف باخراجها - بعد ان قصده لفرقة في البناء قايده هو نفسه باخراجها - بالمسرح القومي في ١٩٧٣ - قامت بشرها مكتبة مديون في ١٩٧٩ - والمسرحية هي الجزء الثالث والاخير من ثلاثة المعروفة
- ١٣ - من احب ناس - مسرحية شعرية - كتبها في الإسكندرية في ١٩٧٤ - وصدرت في ١٩٧٦ عن دار الثقافة المصرية الجديدة - وعندها فرق الجامعات والشباب والفرة
- ١٤ - الحجة أم دبل - مسرحية شعرية - كتبها في ١٩٧٤ - وقد طبعها الكاتب في سيارة تاكسي بالقاهرة في نفس العام
- ١٥ - أفكار جنوبية في دهر هانت - كوميديا شعرية - او حوارية نقدية بديهة - اسودها الكاتب من هاملت كشكبير - وقد نشرت ضمن ديوان بروكولات حكاه ريش الذي صدر عن مكتبة مديون في ١٩٧٧
- ١٦ - قطر الندى - دراما الخامة - فكرت مسرحيات - او اطلقها مخطوطا - قد طبعها الكاتب في اثناء حياته المضطربة

#### لاب - الاخراج المسرحي

- ١ - صلاح الدين الايوبي - تأليف محمود شعاع - اخرجها فرقة مسرح الشهي فخر مخرجها الذي اقم على مسرح حبيقة الأرمينية في ١٩٥٨
- ٢ - حب الام - تأليف امير انشوى - دراما في فصل واحد - اخرجها لمنتخب الطلبة من المسرح الشهي فخر مخرجها لشار إلى
- ٣ - شجرة الزيتون - تأليف غنالى من اسعد - وحوارته - قدمت لمنتخب طلبة من مسرح الشهي ضمن فخر مخرجها في ١٩٥٨
- ٤ - سنان الكوز - تأليف تشكوف - اخرجها - - - - -

- ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ عن ترجمته بالاشتراك مع ماهر عسل - اسود فخر سلسلة مسرحيات غنية في ١٩٦٤
- ٥ - الراجل الى ضحكك على الملايكة - تأليف على سالم - اخرجها مسرح الحكم في ٦٤ - ١٩٦٥
- ٦ - واور الطاهر - تأليف هادي عاتور - اخرجها مسرح الحكم في ٦٥ / ١٩٦٦
- ٧ - ٢ - ب - تأليف باقر حكمت - ترجمتها واخرجها مسرح الحبيب في ١٩٦٦
- ٨ - لقصيدة - عرض تجريبى فخر من مشهد امثلى في مسرح هانت عن ترجمة للدكتور عبدالقادر القبط - اخرجها بعد من تلامذته - وعنده في ذكر من قاعة صبرة باندى القاهرة الثقافي (الابنية) في اواخر ١٩٧٥

#### ثالثا - التمثيل للمسرح

- ١ - دور صلاح الدين في ١٩٥٨
- ٢ - دور اسكندر (مسرحية إسفيلوس) - إخراج كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ١٩٦٦
- ٣ - دور جندي فلاح بالخير في مسرحية الحمل الطالع - تأليف هادي عاتور - إخراج جلال الشرفاوى على مسرح الجمهورية في ١٩٧٢
- ٤ - دور السكر (مرجل) في مسرحية اوكاريون - تأليف شول عبد الحكم وإخراج ليل نور سيف على مسرح وكالة المرقى في ١٩٧٨
- ٥ - هذا فضلا عن كثير من الأدوار التي قام بها في برامج الإذاعة - خصوصا في البرنامج الثاني - والتليفزيون - كما قام ببطولة الفيلم السينمائي (الغزاة عزيزة) امام هند رستم - من إخراج حسن الإمام

#### رابعاً - أعمال شعرية

- ١ - التراجيديا الإسبانية - لولي مجموعاته الشعرية - كتبها بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ - ونشرها المؤسسة المصرية العامة للكتاب والشر بالقاهرة في ١٩٦٧
- ٢ - لزوم ما يلزم - كتبه في برنابست ١٩٦٤ - وصدر عن دار الشعب في ١٩٧٥
- ٣ - الاميات - مجموعة رباعيات وقصائد غنائية ١٩٦٨ (لم تنشر)
- ٤ - بروكولات حكاه ريش - صدر عن مكتبة مديون في ١٩٧٨
- ٥ - رباعيات نجيب سرور - كتبها في ٧٤ / ١٩٧٥ - وصدرت عن مكتبة مديون في ١٩٧٨
- ٦ - الطوفان الثاني - كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر
- ٧ - فارص آخر زمن - كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر
- ٨ - اعمال شعرية عن الوطن المنفى - كتبها في مرحلة ١٩٥٩ - ١٩٦٣ - ولم تنشر
- ٩ - رسائل شعرية إلى صلاح عبد الصبور - كتبها في مرحلة موسكو في ١٩٥٩ - ١٩٦٣ ولم تنشر
- ١٠ - عن الاسود الشعب - كتبها في مرحلة - موسكو ١٩٥٩ - ١٩٦٣ ولم تنشر

#### خامساً - أعمال نقدية

- ١ - عن نجيب محفوظ - سلسلة مقالات - كان قد بدأ نشرها في مجلة الثقافة المصرية ١٩٥٧ - ٥ اكتملها في مرحلة موسكو ٥٩ - ١٩٦٣ ولم تنشر
- ٢ - رسائل حول قضايا المسرح - محاضرات بادية كتاب حتى كان يدرس في موسكو مع حبيقة لفرقة كرم مطاوع - الذي كان يدرس في روم حينئذ - حول قضايا الفن المسرحي ونسج في مصر - ولم تنشر

٣ - حوار في مسرح مقالات نقدية . مع هي مسرحية « باسية وعصرى » .

صدر عن دار الأمل في ١٩٦٩

٤ - علوم في الأدب والفن . عدد من المقالات المتناثرة التي يجمعها موضوع واحد . كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى أحد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد

٥ - تحت عبء إلى الغلاء . مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٧٣ وحتى آخر يوم في حياته . لم تنشر

٦ - هكذا نكلم جينا . مقالات هجائية حول حياتنا الثقافية . كتبها في صيف ١٩٧٨ . ولم تنشر

٧ - مقالات كثيرة في الصحف والمجلات والدوريات الأدبية والثقافة ( المصرية ) . والثقافة ( العراقية ) والمجلة . والكاتب . والطبعة . والنشر . والنوابع العربي . والدراسة .

والآن - ما الدور الذي يمكن لمجموع إجماعية الأدب أن يأت به بالنسبة للأبحاث الخاصة بالنصوص المسرحية ؟ هل يوسع هذا المسح أن يقدم التوافق بين الدراسة على المستوى التبريري ( الكاتب لديه شيء يريد أن يقول ) ودراسة خصوصية النص Spécificité ؟ ولكن هل عن بعد البحث عن خصوصية النص أم خصوصية المقال . الذي يؤكد خصوصية النص ؟ وقبل هذا ما النص ؟ ليس هو نتاج سببه فنية ؟ وهناك الأبحاث البحث السوسيولوجي عالم النص ومطابقته ببعض نواحيه من التطبيقات العملية Prexle أوسع نطاقا من فعل الكتابة في حد ذاته ؟ وفي هذه الحالة يتخذ النص والحديث عن النص معنى لوعيا وانحصار

ولكن قبل أن نقدم اتجاهات لرامنا الناجمة عن هذا التناول . نقول إن قراءة أعمال « سرور » لم تكن كاملة لعدم أسباب

١ - مساحة النصب حريضة ( كما أسلفنا )

٢ - النصوص غير الموجودة أو غير المنشورة . وقد أوردنا ذلك لتبرير ترددنا فيها بملق بضمه النتائج التي نحصلها إليها . ومن هذا المنطلق نجد أنفسنا بصدد تناول التحليل على مستويين يضم أحدهما الأمر

١ - في مرحلة أولى سنحاول أن نبين الأبنية الإجماعية المتزايدة لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧

٢ - وفي مرحلة ثانية سنحاول أن نسوِّج أبنية العمل الفني وعلاقة القارئ - إن وجدت - التي يمكن أن تقوم بين أبنية عمل في ما وأبنية الوعي الإجماعي لطبقة إجماعية معينة . وهنا نجد أنفسنا أمام طبقة البروجوازية الصغيرة - إن صح هذا القول - التي أغرقت المصنع القوي .

١ - الأبنية الإجماعية التاريخية لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧  
يتمى سرور إلى جيل قد صار الآن ناضجا . وصرا تخطيط كثيرا نجاحه . ولكن الجدل السابق عليه لا يتكرر عليه كونه شاعرا وكاتبا مسرحيا متميزا . ولارثت أزمة سرور قائمة ، فهي أزمة علاقة المصنع بالسياسة . وربما أسقطنا - عند محاولتنا فهم مناع سرور الفكرى - الكلف عن التمكن لصورتنا عن أيها ، ذلك أن إنتاجه الأدبي بعد من أفضل ما أغرقت السبعيات .

وقد أصبحت بالدراسة القيمة التي نشرها الدكتور أسعد زاهد تحت عنوان « البناء السياسي في الرعب المصري : تحليل اتجاهات الصفوة القديمة والحديثة » <sup>(١)</sup> وهو في هذا العمل يحاول أن يطور نموذجاً نظرياً للمجتمع المصري . بعد أن يتعرض عدة اتجاهات تحت في هذا المجال . اتور عبد الملك ومعهوم الخصوصية التاريخية . محمود حسين ونظرية التحولات الحزبية . وهو يتصر رأي أستاذة الدكتور محمد الجوهري . <sup>(٢)</sup> الرأي الذي يوضح كيف أن مصر لم تعرف الإقطاع بالنسبة للثغرف عليه في الغرب . ولم تعش مرحلة رأسمالية حقيقية وأن التطورات التي كانت تتم في المصنع كانت ناجمة عن وجود الضال لا عن مسج يتواصل على نحو مطرد ومن هنا جاءت الإضافات المضطحة - كالنقزات في الصخور - لنظام موجود منه مبات السبي ( وقد ذكر على سبيل المثال كيف استطاع

محمد علي بمجرد احتلاله عرش مصر . أن يغير الآلة الإدارية التي كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويغير ذلك أيها لعدد الإيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية . ناتجة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية . وكما ذكر « ماكسم رودسون » في كتابه « مصر الإسلام » . « فإن المنصر المنشق - تقاسم أوروبا . أي روسيا الماركسية - لا يشكل سوى ظلال على رؤية الليبرالية المناهضة للاستعمار . والمزودة عن أفكار الثورة الفرنسية » <sup>(٣)</sup>

وإذا سلمنا هذا التنوع فإنا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لايفساح أبنية إجماعية متعددة على الآن

١ - جماعة مكونة من بروجوازية الكومبرادور . وهي الخليل الطيحي للاستعمار ولوسائل السيطرة الأجنبية الحديثة

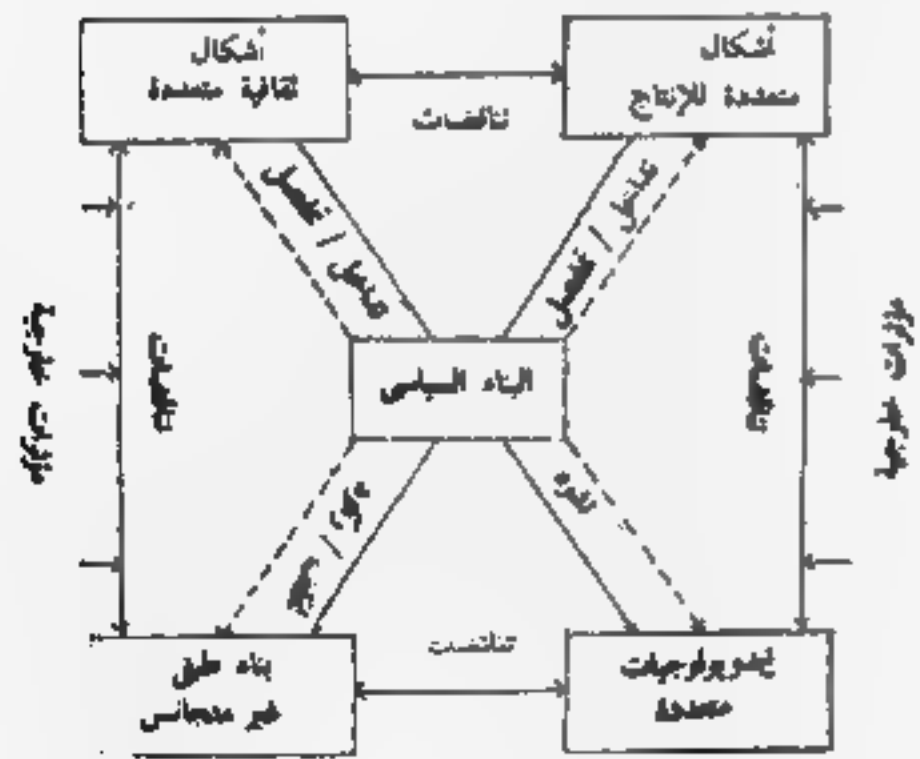
٢ - جماعة مكونة من صفوة سياسية بيروقراطية . وهي الخليله جهات الصفوة في الجيش

٣ - صفوة أو طبقة بروجوازية مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطلبة والفنيين ( وهي الطبقة التي تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة . والطبقات المضطهدة ) وهي مسطرة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطرة ولكنها لا توجد أن تندمج في الطبقة المضطهدة . وذلك يرجع إلى وعيها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا تذهب في التنازل عنها . وهي في الواقع غير راضية . ومتعربة . وكما أنها تصرق شوقا للوصول إلى الطبقات العليا .

٤ - طبقة ربحية عركها « مقال » ديجاجوي . ولكنها ذات وعي نظري ماضى للاستعمار

٥ - طبقة عمالة . ولكن وعيها الطبق ليس بالنصح الكافي ( ضعف دور النقابات - وتدهور الظروف المنيبة في الريف على نحو يؤدي إلى الهجرة إلى المدينة )

وتوضح ذلك بالرسم البياني الآتي



نموذج نظري للبناء الإجماعي للمجتمع المصري

## ٢ - ٣ المكان

الفصل الأول : القرية

الفصل الثاني : القرية م المدينة

الفصل الثالث : المدينة

وتسم جغرافية المكان بية ثالثة والوحدة

الفصل الأول : القصر / الكوخ

الفصل الثاني : القصر / منزل بية

الفصل الثالث : ساحة الحرب / منزل بية

وهذه الثالثة تؤدي إلى وجود عالم

عالم البعد : عالم أ

عالم المسود : عالم ب

وستطرح لنا علاقة بين كلاً من

عالم أ	نراه	=	سلطة	=	صلاح	=	هدوء
عالم ب	-	-	-	-	-	-	-

١ - ٤

عنصر الإثارة : الاحتياج

الفصل الأول : المرأة ولقمة العيش

الفصل الثاني : العمل والحربة

الفصل الثالث : السلطة والرخاء

ب - أبنية مختلفة

في ياسين وبيهة نجد البيولوج يتمثل في قصيدة طويلة بلقبها الراوى  
وتتضمن الفصل الأول إلى إحدى عشرة لوحة . ويتحول الراوى إلى  
قاص

نقص عن بيوت :

نقص عن ياسين .. عن بيهة

حكاية لم يروها أحد :

حكاية أود لو تعيش للأبد :

بالتينى هومير :

أو ليتنى فرجيل :

أو ليتنى في ليثورة داني :

أو يراع شكسبير :

أو فارس القريسات بايرون :

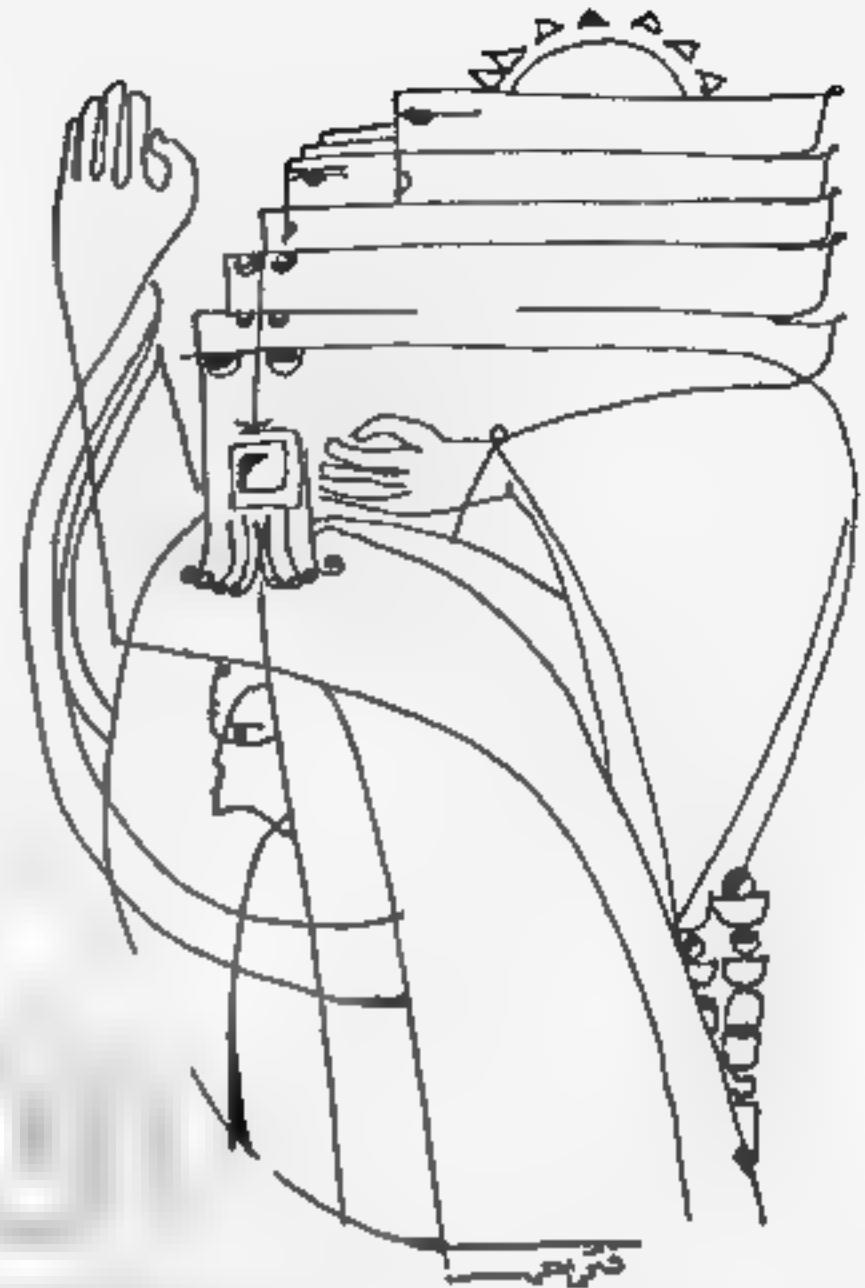
لكي نقص عن بيوت :

لكي نقص عن ياسين .. عن بيهة

ويتكون الفصل الثاني من ثلاثة فصول وكورس : وكذلك الفصل  
الثالث . إن هذه الحكاية القديمة التي تعتمد على الخيال هي الحكاية  
المشحية المعروفة على طول صعيد مصر ، والتي تحولها سرور إلى مجرد رمز  
لضراوة الصراع الطبقي . فالشاعر هنا لا يحفظ سوى بالأسماء : ياسين  
وبيهة . وبالمقابل يطالب بالحاج بالكشف عن قاتل ياسين

ياسين وخبري ع الى قتل ياسين !

قلوه .. من فوق شهر العجيب !



وإذا سلمنا مبدأ هذا النموذج ، فلنا سطح الاستعانة به في تحديد الاطار الطبقي  
الذي يتحرك فيه كاتبنا ، ولكن المتأقضى وعدم التماثل القائم في طبقة  
البرجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها ، قد شحطنا وجهه بالاستعهاد ، وذلك  
ما يبدو واضحاً في ثلاثة الملحمة ، حيث تصبح العلاقة « بيد / مسود » شيئاً  
لا يتجزأ من عالمه الفني

٢ - أبنية العمل الأدبي : ٢ أبنية متماثلة .

١ - ١

برسنا أن نرى في مسرحيات سرور الثلاث : « ياسين وبيهة » ، « آله باليل بالقر » ،  
« قولوا لبيبي الشمس » . مسرحية واحدة مكونة من ثلاث فصول

في الفصل الأول : ياسين فلاح .

في الفصل الثاني : ياسين - أمينة - جندى

في الفصل الثالث : ياسين - أمينة - عطية - عامل

ويقال الجميع من الاستعهاد المتماثل في

الفصل الأول : الباشا

الفصل الثاني : الإنجليز

الفصل الثالث : الجيش أو السلطة

٢ - ١

الزمن : يمثل فترة محددة منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثاني منه . ويتحدد  
حل التاريخ والمفردات لصحكي عن التغييرات التي حدثت في مصر من خلال محاور  
مختلفة ، تبدأ بالسحرية وتنتهي بالثرد . وتقسّم هذه الفترة الزمنية إلى :

١ - أؤمنة قوية : فترات التشغيل الأحداث

٢ - أؤمنة مبهمة : فترات التردد وتوالي الأيام والليالي

العلاقة المستورية  
التصادم العنصر

يرتبط ذلك الأمر بظاهرين هائلتين في المجتمع . يشير إليهما بالعلاقة المستورية ومن هنا بدأ استقطب القول - إذ وضعنا في تقديرنا التقابلي تغير  
الواقع بين اجزاء التلاية ، الذي يبدو جليا في الوظائف المتكروا .  
البطل ( الفلاح - العامل - الجدي ) يواجه نفس المشاكل .

صديق يا سيدة  
إحنا ماسيناش بيوت  
واحنا فيا  
له فيا يا سيدة  
واحنا حتى في بور سجد  
الخاصة سيدة سيدة  
والزاد والبندلية  
والصباغ  
الى داس فوق الزاد  
هو هو  
وكمان الصوت يارو  
هو هو  
بس ذكها بوري  
ذكها كان يقول يا كلفة  
والى قدامى الجبري  
بوري يقول « بادوج »  
وهي المصير

إيه حكاية الموت معانا  
كل حكاية فيا ربح الموت كنه  
حتى شولنا . شولي بورت  
حبا بنجب موت  
كرهنا نكره بورت  
نيل صدف  
ولا حادة

ولا يبق الموت دليلا ؟  
إيه آية الموال آية على الطاق  
فيه ناس يشرب عمل وناس يشرب حل  
وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل  
وناس ينظرون حمر وناس ينظرون فل  
وناس يصحكون على الحمر الاصبل بتدل<sup>(١٢)</sup>

والطاسي  
لهم الأرض عرض  
لهم العرض ارض<sup>(١٣)</sup>  
وليا لله

(ياسين) قارع القود كحيلة  
عريض المكبي  
كاجيل .  
وله حبة مهر لم يروض .  
ونه شارب سيج  
يلعب المصغر عليه .  
غابة تخرش صله  
تشبه السط الذي يجرس عينا<sup>(١٤)</sup>

وجيب سرور وشير اصباح الالهام إلى اليأس الذي قتل ياسين لأنه دفع بالثورة في عروق الملاحين . وفي الجزء الثاني : آه يا ليل يا قر - بتغير اسم المقاتل ( الاستعمار ) ولكن تبقى الوظيفة . الاستغلال أما الجزء الثالث ( قولوا لعين الشمس ) فهو يحدد مسألة الإنسان في السلطة

١ - مصير موت يطر مصير ياسين وسية . ويتضح ذلك أيضا عندما بشرع سرور في كتابه « منى أجيب ناس » ؟ . فإن سيدة تصبح ناعسة . وكماها إيريس تسمى وراء أوزيريس الذي فطك به الشر وكما يلاحظ فويبو<sup>(١٥)</sup> ، إن الأثر الأدبي الخالد يكون بمثابة مصفاة للتجربة الحسية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام وأسلوب معين . مشاكل الممكنة التي قد يواجهها ويحاول معاصروها حلها .<sup>(١٦)</sup> وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء في نقد لوكاش . يرم في حياة إيمان ديوفيتش . لسولستين . حيث يقول « لا يستطيع الفن أن يبلى بعيدا عن اضطرابات العصر الذي يرى فيه الدور »<sup>(١٧)</sup> فلما لا يستأوى أن نتساءل : أنحاكي آية هذه الحكاية الشعبية آية المجتمع الذي لمزوها ؟ إن الحالة التي عاشها الريف المصري في مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى المزيد من الدراسة فالأعداد القصيرة . من الملاحين كانت تروى تحت نور الدبور والحاجة . وقد عبر الشاعر عبد الرحمن سالم عن ذلك الوضع الذي هو سرور بعد ذلك بعشرات السنين

مضى عهد الخامسة من زمان ولاح على الثيرة غير شلمه  
زمان كان فيه العبد يشق ليسعد قلبه سيدة محمد  
لقد حاد الزمان لوضع حد لظلم المنيذ وسحق رأسه<sup>(١٨)</sup>

وتردد هذه المعاني عند سرور  
اجوع ليس وحشا ... فالأصح ان يقال  
اجوع صانع الخوحوش<sup>(١٩)</sup>  
والناس في موت  
كانوا رفاقا مثلما اوراق توت  
لكسبه جاعوا ... ومن عام لعدم  
صدروا جميعا كالخوحوش ...<sup>(٢٠)</sup>

وبحقوق الموال في تحقيق آمال المصير كما يحقق المجتمع في تحقيق الرخاء للمحتاجين وتحقق الاشتراكية التي أجهضها الديكتاتورية ولكن كيف يمكن الموال هذا ؟  
الإجابة عن هذا السؤال تضع في تقديرنا فوضى من القراءة

- ١ - القراءة الإبداعية
- ٢ - القراءة ذات الغدق النهائي
- ٣ - القراءة الإبداعية

إن الشكل الأدبي عند سرور . أي الموال . هو ما يسميه عبد الله الخوري النوصول من طريق الفولكلور إلى نوع من الأرباط القومي<sup>(٢١)</sup> . يطر إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبي ( الموال . القصيد ) والمجتمع في فترة تاريخية ما وبالتالي نستطيع أن نتساءل هل هناك عامل حفيق بين شكل الموال وبين الملاحظات اليومية للأفراد والأشياء في مجتمع مستغل الإنتاج ؟ هل يومنا طرح تقرب ما بين بنية نوال وبنية التصانيد / سلبية ما ؟ هل نجد لدى سرور روحا من الإبحارات الغيب التي تعتمد على العلاقة



## والتكرار

أنا كل ما قول التوبة  
يا بوي ترمي القادير  
يا حبي ترمي القادير  
لنا توبة والله توبة  
ورمتنا القادير

## والموازنة

تشابه الأحداث والمقاطع إن أبيت لوال تلك بذكر أن مجملها في فعل «المر»  
(الذي يتكرر في الصدارة . anaphora ) . وتعد هذه الأبيات . أبيات موازنة  
متفصلة على أبيات تحتية مجملها في فعل «أعبر» . وتتكون تلك الأبيات إلى نظام  
شديد التكرار . يعبر المرر بأكملة . ويؤدي إلى استنساخ إيديولوجي واضح  
عبر التكلم للفرد الذي يخبر عن التكلم للجميع . أي «أنا» الوعي الفردي  
الذي يعبر عن «نحن» الوعي الجماعي

إن الخاصية النصية Textualité هنا لها طابع النجاسة أو المروج الضال  
ومن ثم تتمحور عملية السرد حول نظامين (أ و ب) من أنظمة . مثل  
السياق

- (أ) العلاقة مثل سياق / فاعل / ماضي (أو صيغ أو عطية) . ومثله  
سياق / فاعلة / مية (أو زكية أو مينة) . وهي تعتمد على عوامل  
مساعدة الفلاحين أو الهال أو الخرد
- (ب) العلاقة العطفية . ومثلها الأساسي الباشا (أو الإنجليزي أو مراكز القوى)  
وتتصل بـ (أ) عن طريق وظيفة «الامتلاك» . فالباشا يريد . الأرض .  
«يريد» مية . والإنجليز «يريدون» الوطن . «يريدون» أمين في  
المسكر . ومراكز القوى «يريد» السلطة والثراء . «يريد» عطية  
لجميع ... بالتالي مع العوامل المساعدة

١ - الشيخ إسماعيل (دور الدين في تجميع الواقع)

٢ - شيخ العمر (دور البيروقراطية في تجميع الواقع)

وتلعب الأحلام دوراً مهماً في هذه النصوص . إذ إنها تسمح للافتكار بأن يختار  
عنة المصراع لكي تلبس المعنى الذي من أجله قد تم كتابتها . كما يعود «فرويد» .  
على نحو يؤدي إلى تنشيط الرمز الذي لا معنى له . سواء في الأحلام أو في الإبداع  
القصي . وحلم بية (الركب .. المثال الأحمر) الحكمة البيضاء . الرعب  
الضام ( .. حلم ياسر (الباشا والخمار) . حلم أمية (أحدروا من خمسة  
مئة) . الخ .. على أننا لا نرى أن الشاعر قد نجح استغلال هذه  
الأحلام . لأن البعد الفلسفي ضعيف . والتحليل مباشر ومسلط على المصراع الواحد  
أقام بين السند والسود

٢ - القراءة ذات الهدف البالي

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستمر في سرد هو دائما سرد لتعبير واضح من عصر ما  
من شأنه أن يتحول الحالة الوجدانية إلى حالة نهائية عن طريق حدث ورد فعل  
وسكون حد السرد من مقاطع أحداث تشكل في مجموعها النص الكامل . وإذا  
كان يرى من الأعيان السمية عما هي الحوادث من حيث بناؤها الداخلي . فإن  
مكتسب أن تتداخل معها كما يتداخل «جرجانس» مع «أندرونة» عندما يلهم مقاطع  
لأحداث إلى ثلاثة أجزاء . يسببها بالاختيارات الثلاثة

١ - الاختيار الأول H أو الاختيار العزى : ويبدو البطل من خلاله في صورة  
الخصم المنتظر . (ياسر يرفض إرسال مية إلى الخيمة في القصر .  
أمين يتردد المسكر . عطية يتفقد ذراعه ويستمر في القتال)

٢ - الاختيار الثاني أو الاختيار الأساسي : هو التحدى الثاني . والوقوف أمام  
السلطة . «حرق القصر» «حرق المسكر» «فصح الزعم»

٣ - الاختيار الثالث أو الاختيار التقييمي . البطل في طريقه إلى النصر



(صراحه مع الأبطال المزعج : للعبادة ، وإمام المسجد ، شيخ القرية ، جنود المعسكر ، مثل السلطة ، الخ ) والواقع أن تطبيق هذا التضم لا يتماشى مع النتائج التي عادة ما تكون على شكل نهايات سعيدة في الأدب الشعبي ، وعصوفا في المواقف ، حيث يحصل العكس - بعد تحلله من الطبقات المروعة في طريقه - على غير كفاية

إن نهاية هذه الرواية الشعرية كما يسميها سرور لا تتفق مع نهايات المواقف الشعرية التي تقسم بالسعادة والرفاء واليأس

لم ؟ ربما حاولنا الإجابة عن هذا التساؤل بتساؤلات أخرى نطرحها تبليلا عن حاجة نشرنا هذه البداية إلى أننا نؤكد قراءتها ولكن نجعل أولا النهايات السعيدة التي استغلناها من قراءتنا لأعمال سرور

١ - يعتمد القصص لديه على نوع من التوليد الدخيل ، مختلف من وقت إلى آخر جزئيات سرورية أغنيا على طريق الاسترجاع ، الفلاش باك ، أو من خلال بعض الأحلام المأجبة ، ويكظم البناء وجهة نظر رابو (ناصر - شاهد) أو ضمير جماعي يتزعزع أسسها إلى المبالغة المظلمة ، بالإضافة إلى محاولة تطويع الشعر

الشعر مثل بس شعر  
لو كان مثل ونصف  
الشعر لو عز قلبك  
ولقي ... شعر بصحيح (١٤)

وايضا محاولة تقديم العمل الفني على هيئة ضالاح درامية متأثرة بالاتجاه البرغمي إلى حد كبير  
الدراما مثل حصل وما يحصل فيه .  
الدراما .. أراي .. وأني .. ولقي .. ولقي .. ولقي .. ولقي ..

٢ - سيرة ذاتية مختلة . ويبتدى ذلك من خلال عدة ملاحظات نصية تجعل القارئ يشعر أن في الأمر دوا من لسانة الشخصية ، مع ترجيح واضح بين الإيمان والإحباط .

٣ - استخدام جيد للتاريخ من خلال الموال الذي يبدأ بحكاية ما حدث في بداية القرن العشرين ، وتنتهي بالحلم المأجبي لـ (قولوا يعني الشمس) الذي ينتهي بالنكسة وبالغزو الإسرائيلي

وعندما نعود إلى التساؤلات التي أشرت عليها ونلخصها كالآتي :

١ - ما لغزى الإيديولوجي الذي دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الملاحين في عصر الإقطاع ، في بلد كان قد حصل على استقلاله وتم له ما نأمل من أجله ؟ أن يكون ذلك للتصير عن التناقضات الحالية ؟

٢ - ومن جهة أخرى ماذا يعني اختيار المرد «باسي» للتشبي إلى طبقة الملاحين من حيث النشأة ، والمفصل من حيث الرغبة في المرد على الواقع ، والحق في تحقيق الهدف الذي من أجله هو ؟ أن يستطيع القول بأن «حديث» الاستعداد لم يكن سوى «حديث» الإقطاع ، وأن أزمة سرور التي ظلت قائمة هي إقصاءه بالانتماء إلى صفة مظللة عاجزة عن أحداث أي أثر في المجتمع الذي نعيش فيه ؟

## • هوامش

- (٢١) سرور : قولوا لبي الشعر ، ص ١٢
- (٢٢) «قولوا لبي» ، الوثائق التي جمدها عبد جريمان وديوب وسورور
- عزل / عزل إليه - صاحب حاجة / حاجة - عوامل مساعدة ، عوامل مضادة
- (٢٣) فكرة المفصل على مستوى : ١ - الإيديولوجية الطبقية ، عبد الناصر أول ابن هذه الأرض المسيرة منذ خمسة آلاف سنة
- ٢ - الإيديولوجية الإسلامية - انظر كتاب عبد النبي : المهدي والبهادوي
- (٢٤) مكرى أبنظة - الصالح الدكي - أحداث حرق قصر محمد محمود باشا ، ديسمبر ١٩٥٢ لم هذا قصر محمد محمود - لأجل حربته وحربه بلاذ ، ثم وقال وحش من الوحوش سكنت - على روح محمد محمود - هذه العيش على «خائمين» ٢ من طلاب قوت - ص ٤٣
- وحدث سرور - بنسب وبيه ص ٥٦
- فكر يمين سعيد
- بلاد ليس بدري ابن لكر
- هم ذلك
- في بلاد هناك
- في مكان لم يقاء التمدد
- هو وثق
- أنا - حتى البلاد
- بعد عين الشمس - جازر
- هم ذلك في بلاد هناك
- حيث لا يوجد ساحة
- وعيد

- (٢٥) سرور - يمين وبيه ص ٥
- (٢٦) سرور - آه يا بلبل بالمر - ص ٣

- (١) شرت في بيروت - الأدب ١٩٥٢
- (٢) كسب ٧٧ / ١٩٧٨ بالقدرة - ولم ينشر
- (٣) Discours
- (٤) تقدم جزيل الشكر إلى السيد مهدي الحسبي الذي قام بجمع هذه المقالات في كتاب واحد
- (٥) نثرى السيرة سائلا كوزما كولا لرملة نجيب سرور بجمع هذه المقالات في كتاب واحد
- (٦) الدكتور أسيد زايد - البناء البشري في الفريغ المصري - تحليل لمجاهدات العمرة القديمة والمدينة - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١
- (٧) الدكتور محمد الطومري - مقدمته في علم الاجتماع
- (٨) Radman, M.: La fonction de l'Idée, P. C. M., P. 97.
- (٩) أسيد زايد : نفسه ص ٥٦
- (١٠) نجيب سرور - يمين وبيه - مكتبة مطبول ص ٨
- (١١) Durigant, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll. Sup. Paris, 1972, P. 30.
- (١٢) Lathée (G.): Solénoyenne, édit. art. Gallimard, 1978, P. 16.
- (١٣) الدكتور رفعت السعود - تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر ١٩٠١ - ١٩٢٥ - الطبعة - بيروت ص ٥٦
- (١٤) سرور - نفسه ص ٩٢
- (١٥) Laroni (A.): Éologie Arabe Contemporaine: Maspéro, Paris (1967 - 1977) P. 173.
- (١٦) سرور - آه يا بلبل بالمر - ص ١٢٩
- (١٧) سرور - نفسه - ص ١٣٨
- (١٨) سرور - يمين وبيه - ص ١٨
- (١٩) سرور - قولوا لبي الشمس ص ١٦٤
- (٢٠) سرور - يمين وبيه - ص ١١

# الوافع



# التاريخ

## قراءة في «باب الفتوح»

يحدد الفنان العلاقة بينه وبين التاريخ وفقاً لوجهه بالنسبة للسباق الاجتماعي التاريخي لواقعهم . ولندور الذي يلعب في هذا السباق . وتفاوتت درجات الوعي بين الاستغراق في الحدث التاريخي واستعادته في نسق جمالي يبدل على الحدث كما وقع في الماضي . أو تحويره بما لا يخرج به عن سبيله الأصلي . وقد يتصاعد وعي الكاتب إلى حد استنارة نظرة قليلة تاملية ، فتجس له قادراً من الانفصال . ومن ثم لفترة على ربط الماضي بالحاضر . والوصول إلى القوانين الكلية التي تحكم حركة التاريخ فيها تعرفه بالأسس التاريخية . ولعل الطريقة الاصطلاحية في استخدام لفظة تاريخ في اللغات الأوروبية تلي الضوء على هذا الاختلاف الجوهرى ، إذ تفرق اللغة الفرنسية مثلاً بين استعمالين متباينين لكلمة histoire ، حيث يمكننا الإشارة إلى أى حدث وقع في الماضي وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثاً تاريخياً . ويكون التاريخ . وفقاً لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع في الماضي بوصفه ماضياً فحسب ، وليس ثمة ما يربطه بالحاضر الأفراد في المجتمع أو مستقبلهم . ويربط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ، ومن هنا فإنه يفتقر إلى بعض جوانبه بالمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام اللغوي للكلمة فيدل على كلفة معرفية أخرى هي ما نسجه بلسان التاريخ ، على نحو ما تظهر في أمثال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

## اعتد العثمان

هذا الضمير الذي يصح مفاده ويمتد ليصل عند أجيال تالية إلى درجات عالية من التفاعل والتكيف .<sup>(١)</sup>

ومن المسرحيات المهمة التي نظمها التراث التاريخي مسرحية «باب الفتوح»<sup>(٢)</sup> لعمود شباب . وتزج أهمية هذه المسرحية إلى تحديها شروط المسرحية التاريخية بظهورها الطبيعي ، حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، في حين تصير أهمية شخصيات المسرحية . وكلما اقتربت المسرحية من هذا المفهوم ازداد تلاحم الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشي التام فيها ، بحيث يصبح البطل الحقيقي هو الجماعة ذاتها<sup>(٣)</sup>

تواجهنا مسرحية «باب الفتوح» في مشهدها الافتراضي مجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من ابتكارهم هي شخصية أسامة بن مطرب ، التي الأندلسي القادم إلى المشرق لقاء صلاح الدين الأيوبي ، وهو في حقيقة الأمر تجسيد حيائي لمراحل تطور وعي المجموعة المعاصرة ، ولاعتداد جنوده في الماضي . ولبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تمثل انتصار صلاح الدين على الصليبيين في معركة حطين ، واسترجاع بيت المقدس ولكنهم يجدون عيلاء حلالهم بظلم اللحظة ، فهي ليست حلالة أنيار وأنس عظيم على ما اتفق ولم يبق منه سوى «الحشرات وقذال من الأحجار» (ص ١٢) ، بل هي لحظة مواجهة تسلط فيها أسوار الوهم ، وتكشف الحقيقة سائرة .

إن كلمة تاريخ تستخدم في هذا الخطب الفكري الفلسفي للإشارة إلى الأحداث المسبقة ، في حين يمثل الماضي لدى هؤلاء المفكرين أهمية من حيث كونه مؤثراً ومشكلاً بصورة المستقبل . ولا يمكن مركز النقل في هذا الخطب الفكري في التعرف على الشكل الخارجي لأحداث المستقبل بقدر ما يمثل في القوانين الداخلية التي تحكم قيم الأفراد وحياتهم وسلوكهم في الماضي والحاضر والمستقبل<sup>(٤)</sup>

وإذا كان الحدث التاريخي يلفقه حيزه التاريخية ، كما يقول أوسطو ، بمجرد دخوله في إطار العمل الأدبي ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة في السيل الفنى . فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحداً من أهم المراحل المحددة لقيمة العمل الأدبي ، كما تترك على درجة تطور وعي مدونه

ورثنا للمسرحي يمثل شخصية ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يربط بعضها بالمعطيات المباشرة للتاريخ ويقتصر عليها ، بينما من مباحرات أسعد شوق الشعرية في «محمون ليل» و«حنارة» و«مصرع كليوباترا» و«على بك الكبير» و«الجزيرة» . ومسرحيات عزيز أباظة . «العاصمة» و«ليس ولين» . ومسرحيات على أسعد باكثير . «سر الحاكم بأمر الله» و«إسماعيل وتفرقة» وغيرها من المسرحيات ، في حين يربط بعضها الآخر برؤية مغايرة للتاريخ ، فهو ذاكرة التاريخية من باطنها لتطلق قواها الإيجابية الكامنة والكاشفة لأبعاد الحاضر . والمضادة مع عتاصره في الوقت نفسه . ولعلنا نجد في مسرحية «أهل الكهف» توفيق الحكيم أول شروحات

وينبغي أن يطلق التجسيد المسرحي لهذا الطرف في النهاية مع الفكرة التي يعبر عنها ، فيظهر على السطح المسرحي من مقدمة الحشبة في مواجعتها المجموعة المعاصرة ، على أن أحد تلاميذه وقائع الحركة التي تمت منذ وقت وجيز ، في حين يظهر الضوء المسرحي ، دلالة على بداية الكشف والمواجهة

ولا يقتصر تحقيق ثنائية التاريخ الرسمي للديون - التاريخ الحقيقي المهمل - على مستوى الشخصيات فحسب ، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الألية الداخلية في المسرحية ، فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية بشكل عام ، كما يظهر على مستوى البيات اللغوية الصغرى وتلوم اللغة في هذا السياق تجسيد الصراع بين قطبي الثنائية ، بين المذهب العضوي ، الذي يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة منظمة ، والمذهب التقليدي ، المرتبط بمصالح الفئة المانحة حول السلطان<sup>(٢٠)</sup> . إنه في الحقيقة صراع بين المصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا هلام - كما يقول الهادي لأحد تلاميذه - أو تحلها صبا - ما بل ثا شيء تذكر به) (ص ٢٧) ، وصياغة أخرى متائلة ، من هنا يلتزم التعبير في طريقة التعبير بالتصوير في طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء<sup>(٢١)</sup> . إن الهادي يعبر عن الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا ، أي أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة في تصور الحياة ، وهي الدراسة الكتابية المرتبطة بها ، والمنتجة إلى الحاضر أما أسامة فإنه يسي إلى تغير الفكر السياسي والاجتماعي ، والدعوة إلى لم يرى أن «عظمة الأمة» لا تقوم إلا بها ، لذلك فهو يصر من قبله الماضي ، وينتكر أسلما جديدا هو - كما يقول درياد - للميد الهادي المتمرد على أساتذته

رياد : .... أنت لم تصنع في كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط .. وإنما أنشأت به كذلك أدبا جديدا .. هو طرفة فوق كل ما عرفت من أدب (ص ١٢٨)

إننا نعرف .. من خلال الهادي - على الطرف الأول هذا الصراع اللغوي والمفهومي Conceptual كما يلي

رياد : (قرأ ما سبق أن أنشأه عليه الهادي) جاء يوم الجمعة ، رابع عطري من شهر ربيع الآخر والفرح سارون إلى طرية .. بلطهم ولبطهمهم وكانهم على البقاع من حطبهمهم .. وقد حاجت حطامهمهم وحاجت حطامهمهم

الهادي : (بصياح الإملاء) وقد وقعت الماجرة  
رياد : (قرأ ما كتب) وقد وقعت الماجرة .  
الهادي : ثم وقد وقعت الماجرة .. (يمل) فأثبتت اللثة للكارثة . (يعرف)

رياد : (قرأ لثية) وقد وقعت الماجرة .  
الهادي : (يمل) وحسب القيل بين التريقي (يعرف) . العبارة لا تعجبه ولكنه يعبر عليها) والله لأتركبن هذه العبارة غير مسجوعة .. أكتب يا هلام (يمل)

رياد : (يكتب) مقابلا  
الهادي : والمدي للصلال مرابلا  
رياد : (يكتب) مرابلا  
الهادي : (يبحث عن عبارة يصفها) .. و .. و  
رياد : (في محاولة الشيخ) والإيمان للشركة محاربا  
الهادي : محاربا . لا بأس .. اكتبها . فهي إن لم تنفع لمن يضر (ص ٢٥ - ٢٦)

إن التعبير الصوتي في هذا المشهد يحمل مكان جميع الوظائف التي تؤديها أشكال التعبير المسرحية الأخرى ، لتصبح اللغة بوليتكنيكية Polytechnique ، أي لغة متعددة الوظائف الفنية ، تنقل - على مستوى الشكل - الاتصال والتعريف والتعريف في تكرارية واكتة ، تؤدي خلال وسيط هو رياد ، لتخلق مسافة مادية ونفسية تقبلة للتدفق الخلقاني والتعبير الفني ، كما تنقل - على مستوى المضمون -

تكتسب الذات الجماعية المعاصرة المتصلة بالذات التاريخية وعيا جديدا كان غالبا وراء حجب الزهر الزائف أو الاستغناء للمهي ، وهما في صلب معركة السلاح أو قطعة الكليات المحروقة . وتتأهب المجموعة - بما اكتسبت من زاد - لشق طريقها في غياب السبيل بكتبات أخرى ، تتوصل المجموعة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يموت بل يمكن بثه وخلق مرة أخرى ، وجعله استنادا في العمق للحاضر ، وحاربا - في نفس الوقت - لرسالة تروجه على المستقبل

إن أهمية الكشف عن كل أبعاد الوعي الممكن لدى تلك المجموعة يتخذ خطا دراميا متصاعدا ، يسيل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخي ، تتراوح بين قطبي الرغص والتقبول

الشاب الخامس تاريخنا حافل بالبطولات  
الشاب الأول : بل نحن لا نعيشنا بطولات التاريخ في شيء إلا أن نجعل من أنفسنا بألونا مرة أخرى ونخلق في الخيال

الشاب الخامس بل التاريخ حافلة .. وقد نجد فيه المثال .. وربما نبحث فيها وقائعنا الشجيرة بالكفاءة وبالقدرة على العمل .

الشاب الأول : التاريخ عظيم  
الشاب الخامس : بل التاريخ ولود .. وما نحن إلا التاج الأخير لتاريخ أوطنا كله . (ص ١٢ - ١٣)

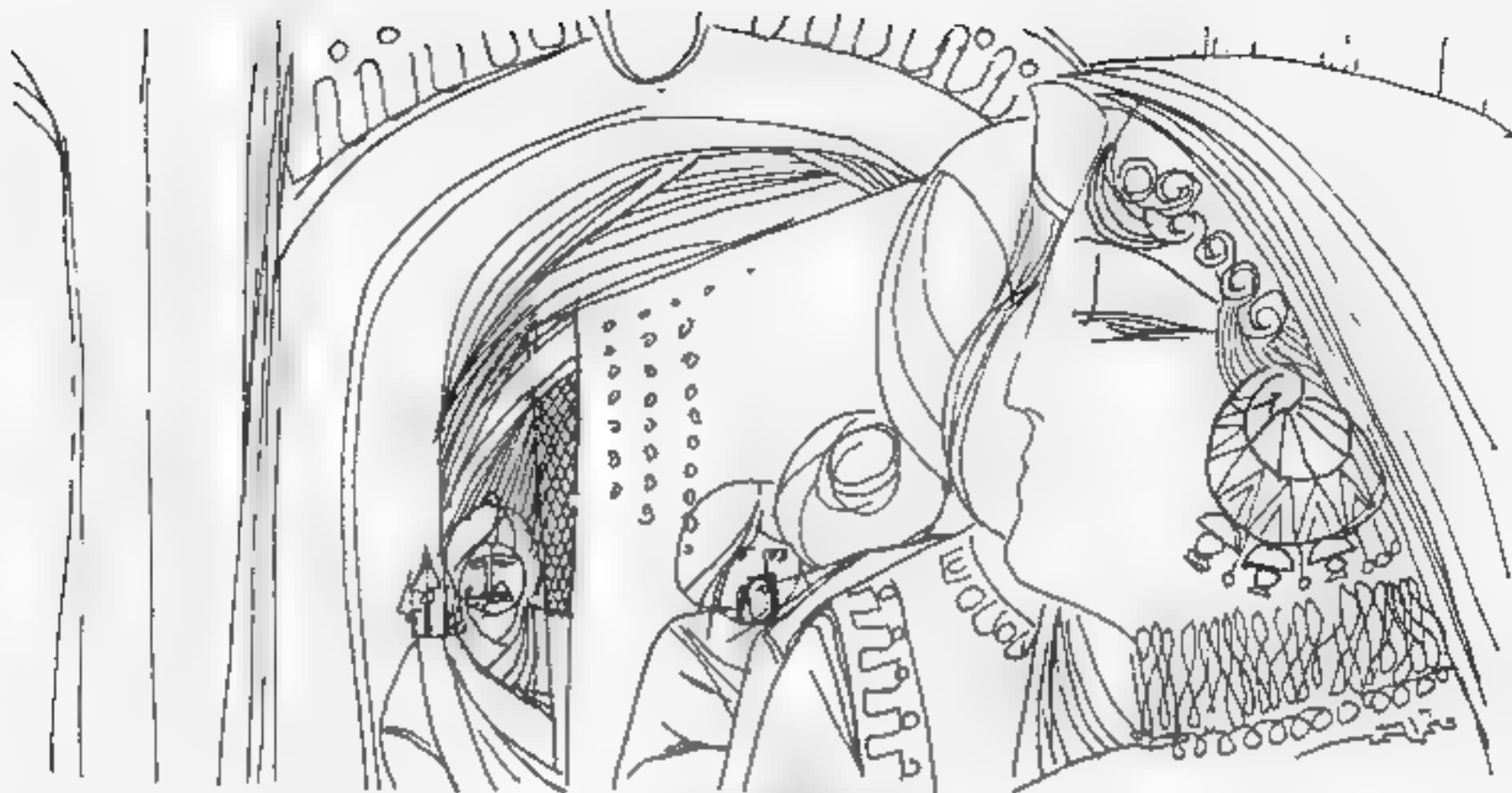
ولنخص المجموعة إلى الاختراع بأن التاريخ نادرا ما يكتب ، ولكنه متعلق وحياتي وأنه كثيرا ما يتضح للترتيب ، فيلوي حق الأحداث مرصدا وروائي لرجال الحكم ، في حين يسقط عندما من أروا له أحداثا وبطولات ، فمثل المجموعة ومنه . وفي خلال هذا الاختراع تنتهي المجموعة إلى اختيار موقف صريح يتحاز إلى التاريخ الخليل المهمل ، تستخلصه من باطن التاريخ الرسمي للديون في الكتب

الشاب الخامس لن نقرأ التاريخ كما كتب يا رفاق .. ولكننا سنعبد صوته القناب (٢) : وكيف نعيد صوته وليس يوسعا أن نعيد هو لله ١٩  
الشاب الخامس : أي أن نعيد صياغته .. لتعيد على هوالا .. لود إليه ما نقص منه .. ونعيد منه ما لا نقبله .. بكلمة مختصرة ، تصح الخطبة (ص ١٤)

إن صنع التاريخ إذن فعل إرادي وإيجابي مؤسس على الخلف والإضافة ، شأنه في ذلك شأن أي فعل إيجابي في الحياة . وإنما كان التاريخ - لخاصي قبل تدخل الإرادة ، وتوفي إطار الصور الخيالي ، فن الأخرى أن تصبح الإرادة حتميا فعلا في صنع التاريخ - للسطح ، ومن هنا نحول المسرحية إلى نوع من التعريب العمل على تعديل الخلفيات

بدأ أسامة لتقريب العمل بلغة فاضل القصة ، نقيه ما تكون بالسكودراما ، فتصرف من خلال مقترحات أفرادها على التلامح الجسدية والنفسية للشخصية التاريخية ، أسامة بن بطروب . إنه التاريخي ، هارب من مطردة أمير أنشلية قبل سقوطها ، يسي إلى لقاء صلاح الدين . وهو شجاع وذكي ، وعنده في الحق ، لا يكذب أبدا ، وغير عاقل لله ، وقد قلب شاعر وحده . وهو وسم وفنان عند الضرورة ، يحمل كتابا وحده فيه خلاصة فكره . فتتخذ يسرى البطل على أهل مسريات الحشبة ، ويحدد الإرشادات المسرحية ظهوره في هلام الخلفية في أهل التل ، ويلاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد خلق في أحوال الوعي للحمة قبل أن تتداهم بقعة الضوء بصر بصريا عن انفصاده عن وعي الجماعة وولوجه دائرة الصراع مع الواقع التاريخي .

إن أسامة يحدد بوضوح هذه ، فهو قائم لقاء صلاح الدين كي يسلط فكره لإنجها القناب منه ، لكنه لا يفلح بصلاح الدين بل يواجه بالهادي للفرخ التقليدي ، الذي يمثل القطب الآخر في ثنائية التاريخ الحقيقي - التاريخ للديون



إننا نعرف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة لحركة هي الهاد وهو يطلب أرواح الكتاب ، فتتعلق المجموعة ما يقرؤه ، في حين يقتصر هو على التعليق في استنتاجات واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السبيل ، ومحاكمة الأفكار الجديدة بمقتضى الأفكار القديمة ، الأمر الذي يخلق عرقلة مبدئية لمشكلاته ومسيرته ، ويخلق لإقامة أي شكل من أشكال الحوار مع نتاج فكري يتحرك في اتجاه المستقبل

الكتاب الخامس (في متابعة حركة هي الهاد) جئت لحقول الفصح ليل أن تنمر السبيل .. وما عادت الأبطال يعطي اللين المجموعة . أمسية الله أن قلنا جورا .. أم ألا إذا شئت أن نلهم لم نرو حقول الفصح .. وعلقتنا عن إعدام الأبطال . هذه قريرة .

الهاد : إلى أمتح الله قلى عن طوب خاطر .. أما إرادى فلى أحتفظ بها .. طاعة فلى مسؤل عما نفعل

الهاد : ما شاء الله .. إن الفنى يتطارى على عاقبه .. عجب الله سمعك يا بن يطوب

المجموعة : إلى أسمل رسالة ..

الهاد : ويستخدم لغة الأرياء . (ص ٤٦) .

إن هذه المعالجة الفنية تشير - فضلا عن توحيد أسامة مع المجموعة المعاصرة - إلى انتفاء أي علاقة إيجابية بين المشكلات التي تروى عقل البطل (الضعف العضوى) ، وموقف الهاد (الضعف التقليدى) ، بما يؤكد - مرة ثانية - ليات العلاقة الاجتماعية بين شريحي اجتماعيين متبايزين في كل من الماضي والحاضر على السواء

قد أدرك أسامة منذ هجره من أشيعة استحالة تحقيق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذلك لم يماركه الرجاء والتطلع إلى التصالح مع العالم إذا ما تبنى صلاح الدين أفكاره . ولكن التصاعد الدرامى للأحداث يؤدى إلى تبديد ذلك الوهم تبديدا هائلا ، ويؤوده إلى عالم النزاعيدى ، حيث يعادل الفكرة الحياة وهو إذ يتعلق بها ، يفقد حياته بسببها ، لأنها تصفه في مواجهة قوى لا قبل له بالتصدي لها أو مغالبها

بحول التاريخ إلى مقررات لغوية فارقة من الدلالة ، فحجب الفعل الخفيى الحقل الذى يحدث خارج المسرح . والذي تشهد آثاره في الخطبة من خلال حركة الأسرى والجنود إنه الفعل الذى يتم بشأنه الكلام ، ولكنه كلام لا يقف بالفعل ، بل على العكس يقدم حاجزا دون توصيل الخطبة بلى عبراتها في حقيقة الحركة ، والخطبة التي يحصنها أسامة في كتابه ، ومن ثم يحدد فيها طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة في جهة ، وبين الهاد ورجال السلطان في الجهة المقابلة

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بلحظة أزمة البطل ثروتيا ، إذ يصدق حصار جنود أشيعة . وجنود سيف الدين لأنه حرمى السلطان . لأسامة ، ويصبح جليا أنه يسير في طريق مسدود . (كما أشار أسامة أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأنه قبل لا يحالة حل نهاية المسألة الوشكة في هذه اللحظة الحرجة يظهر الهاد منتحدا

الهاد : رأيت صلاح الدين .. أفضل من هذا .. (سكتة) . رأيت صلاح الدين أفضل من هذا .. وأشرف من أسمى .. (بسكر) وأعظم . (بسكر قاتبا) وأشرف من أسمى .. وأكرم من أسمى .. (ثم يهيف) .. وقيل لنا . في الأرض سبعة أعر .. (بسكر) ولستأ يرى إلا أسمى بعدة أسمى .. (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية في الحدث عند هذه النقطة من استخدام الصراع لصالح دراما انتصار القوة المنظمة حول السلطان ، التي تشكل - قلاعا لا يمكن إصراقها - (ص ١١٤) ، وبعد انتصارها إعلانا بانتهاء دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بنام اكتمالها إلى سابق عهدها ، بمعنى استئناف السلافة والنزاع ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة بمعطيات متغيرة

أما اللغة عند أسامة فتحتل أزمة وجود لا تحتمل المنزلة أو الملموس . إن الكلام عنده يعادل الحياة ، فهو حارب ومطارد ، ومعرض في أي لحظة لأن يهاجمه الحشد نتيجة إصراره على إبلاغ السلطان بعلامة فكره التي حصبها كتابه «باب الفرج» ، وكما أن الهاد يستخدم وسفها لتدوين الواقع التاريخي . على نحو يؤدى إلى انفصال اللفظ عن أسمى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ، فهو الوسيط الذى يستقبل الفكرة بحكم وظيفته في بلاط السلطان ، وإتائه إلى النقطة القصية الحقيقة به ، لكنه في الحقيقة وسيط غير قابل للتوصيل .



ولكن ما الذي يحل المشكلة تلك القوة الزمنية ويجعلها معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما أُنشئت بها الحياة ؟ أم لأن الأفكار عندما تشكل ألفاظا وجملا ، أي تصبح كلاما ، تنفصل عن حياة صاحبها ولا تموت بموته ، وإنما تتحول إلى شيء لا يتعكس ولا يمكن رده ، شيء له كينونة مستقلة ، وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذي تسلمه إلى الكلمة ، لا يمكن أن يعود ثانية ، إن خلقه بهال كما يقول «درولان هارت» .<sup>(٧٦)</sup>

لذلك كله نحل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى ، ويصبح لغة تاريخ وتقاليد وأصول مرموقة ، شأنها في ذلك شأن الظواهر الاجتماعية كافة . وهي تبق كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التغير والابتعاد نتيجة تطور اجتماعي يقتضي لونا مغايرا في التعبير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الابتعاد بصورة فورية سابقة عن أوبى ، فيظل معزولا متغيا ، إلى أن تظهر عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية ، وعوامل أخرى راجعة إلى طبيعة اللغة ذاتها وحاجة تعبيرها ومرونتها ، فيصبح المعنى والمحول حقلين بؤمة مغزاة بها ومتعارفا عليها ، تظل في انتظار ابتلاء أخرى وتغير جديد

وبناء على هذا تكون مسألة أسامة هي مسألة الكلام المتغير الذي يفرض ضرورة تحرره في زمن غير زمانه ، زمن محكوم بحتمية الانقضاء . إنه مدفوع بقوة الاندفاع ، إلى إبلاغ الرسالة التي يؤمن بمصداها ، ودفعه أسلاف وجهلى في نفس الوقت ، يتمثل في رفض السائد ومحاولة إسقاط النظام محل القوي عن طريق الرؤية السياسية والفنية ، ولكنه يسلط في حرة وهم كبير يهيئ في أحوالها الوعي بحقيقة الظروف الموضوعية التي تحكم حركته . إن نظامه ومثاليته عندئذ عوقده في العالم ، وبجملان الواقع ، الذي لا يوافق مع مطالبه الإعلامية وقبحة المظلمة حطية سلبية يرفضها منذ البداية ، ويسعى إلى تغييرها فطمة واحدة . ولما أن في استطاعته فرض نظامه الخاص ، ولكن سببه القوي ينتهي إلى الإحباط ، في حين تعرض أفكاره لإجهاد مبكر ، فلا يلبث من كتابه - الذي أعرق رجال السلطان سجنه الأصلية والمستسحاة - سوى صورة ضبابية في ذاكرة رباد لتعيد المورخ ، الذي آمن بأفكار أسامة ، وعاشده على دعوة الناس إليها

إن محط الوهم تنتد في حياة أسامة الماضية ، ويعدو أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الحدث الدرامي . ثم تتجمع وتتداخل لتتج مسلة الوهم واكتشاف الخليفة . وفي لحظة ضباب وتأزم يستعيد البطل حياته الماضية ، فيلقى الضوء على هذا الجانب بها

أسامة . حين عيون الأمير

المهموعة . أمير أنشيلة

أسامة . بين أن اكف عن أفكارى التي أصابها جنونا وأقبل متعبا في الديوان . أو أن أسجن .. كانت الأمور واضحة أمامى وضوح كلى في ضوء الشمس .. نصحلى أنى بأن أقبل المنصب ..... هي لا تعيق من الحياة الحدين .. الساخن والبارد .. ولا تولى إلا بالوسط المأثور ... قلت أسجن يا أمير . (ص ٧٥)

إن مأزق البطل يتمثل في ذلك التعارض الفطري بين الحد الساخن والحد البارد ، على مستوى البنيات الفكرية العنصرية ، الذي يعجزون مع التعارضات التنافلية الأخرى في بنية النص المسرحي بشكل عام ، إن فهم الكون بهذا الشكل المطلق ، الذي هو وليد المفهوم ثنائي ونظام تنافسي بين التاريخ الحقيق والتاريخ الخيالي ، فلو أن الانتهازي النصي - انزعت الأحلاف الخافي ، الأخير المطلق والشر المطلق أو عبارة النص .

حرب أو استسلام

قوة أو ضعف

حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التفسير المطلق يلى كل إمكانية لاتخاذ البطل موقفا جدليا يؤد الصراع بينه

وعلى الواقع ، فلو أجاد القوى المناوئة وحيدا متجردا من أسلحته كافة إنه يتطوع بسلام سيفه إلى قائد حرم السلطان عند أول باخرة لقاء بينها أسامة . (يسحب سيفه في الهواء) إليك هو - أنا ما أثبت لكى أقاتل . (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف المبطل إلى بقاء أسامة . انزعت الأحلاف الخافي . في موقف العاجز . في حين تعمل قوى الواقع المعاصرة على بقاءه في كينونة عجزه . على عو يجعل بهائه الأساوية

ولا تنس أنمة البطل على ذلك النظام الفكرى التنافسي وحده . بل تنس كذلك على تنافس آخر ، هو التوجه إلى السلطان . من طريق رجال حاشيته . برسالة تتضمن شريعة حكم المستقبل «أنا ما جئت إلا لأرشد السلطان إلى ما يحسن صوته بعد التصريح (ص ٣٨) ولكنها شريعة تتضمن بالضرورة نظرية مغايرة لعلاقات ثابته ، ومن ثم فهي تقتضى فعلا محمدا . ولكن الحركة المحمودة يلزمها قدرة على الانفصال حتى تحلق ملاحقا جديدا متخلفا في رحب الماضي . مرتبطا به ومتصلا عنه في نفس الوقت . وهو ما لم يقدر أسامة عليه . إن جهده التحررى يخله قوة الماضي وعلاقاته الثابتة . فهو إذ يلى نفسه هاتيا إلى ظل السلطان . يقع في محال حيمته وحيمة اللغة المظلمة به . التي يتبع محال نفوذها ليشمل جماعة المتطوعين (تجار العبيد والخلل وصاحبة الخانات اليهودية وأهبا الداهرة) ويلتم شمل الحماية لتكون «دائرة محيط بأسامة ، وتظل تسبق عليه الخناق خطوة خطوة . حتى تتحول الدائرة إلى كلمة يفتنى فيها أسامة (ص ١٥٥ - ١٥٦) وهكذا بعد ثورت المهر إلى بمثابة الدحار مؤقت لأفكاره في الزمن المتقضى . وإن ظلت كائنة في وهي المجموعة المعاصرة . وقابلة للتغير عن رولتها الخاصة للماضى والحاضر والمستقبل

إن هذه الدلالة المترددة لأفكار البطل تجد مجسدا لها في التركيب اللغوى للفترة التالية

لو أننا أعطنا الناس جميعا . ومنحنا كلاهم شيئا في الأرض . وأرنا أسباب الخوف . لحبنا الشمس - إذا شئت - بجند يسعون إلى الموت - ليلودوا عن أشباه اسطخوها واكتشفوا كل معانيها . الحرية شير الأرض . وماء النبع .. غير الخد .. وأمل البلد . وضحة طرفة نهر في ظل البيت .. وذكرى حب .. وفي جامع .. أحدا فيه صلاة العبر . بأوجز كلمة . عظيمة أمة

تقدم هذه الفترة مرتين في النص ، الأولى في معرض التصرف على أفكار أسامة المبونة في كتابه (ص ٥٤) ، وتؤدى كل عبارة بها بصوت منفرد من أصوات المجموعة المعاصرة ، نيابة عن القاد ، أما في المرة الثانية فتقدم بوصفها الرسالة الختامية التي تلقى بصوت الجماعة متحدة . قبل هبوط الستار (ص ١٥٨) . وتحمل الفترة في كل مرة دلالة مختلفة ، في القراءة الأولى تصور عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كى يتم على أساسها شكلا من أشكال الطورية الاجتماعية وهذا يمكن إسقاطها الأول ، ولكن ما إن تتحول وجهة النظر ذاتها لتصور عن تطور وعى الجماعة . وتوجه إلى «جواهر الناس» ، كما يقترح أحد شباب المجموعة ، حتى يتاح لقوى المضمر في الرسالة إمكانات للتفعل لم تكن واردة من قبل

تبدأ الفترة بمسلة شرعية ، تلحق بها عبارات نصيرة ذات إيقاع واضح . ووقت صريح مما يلزم بقطع التقى عند آخر العبارة . وبعد القطع يرتبط بالوقفة الإيجابية اختصاص كل عبارة بقيمة جعها . هي الحرية ، وحق الملكية . والأمان ، ولكن جواب الشرط ، وهو القوة والسيادة المتمثلة في الذود عن الوطن حتى الموت ، يتبع لامتناع حصول القيم السابق ذكرها . التي يرتبط تحللها بإرادة الحاكم والتمتاده . ومن هنا تتلى عظيمة الأمة . وهي الطابة الهابية ، كما تتلى أشكال أخرى من الإتمتة الاجتماعية على مستوى الفرد والأسرة والدين . وبديهي أن يرتبط الفعل في القراءة الثانية بإرادة الجماعة وسعيها لتحقيق هذه القيم

إن أصل الذي يطرحه النص المسرحي يتمثل في قدرة اللغات الخيالية على الاستفادة من التجربة التاريخية - دون الوقوع في أسر الماضي أو الانفصال التام عنه - وإذا كان البطل التاريخي قد انتهى محبطا نتيجة كونه مرهودا إلى ومن نفسه - ونتيجة كونه غاصبا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه - فإن المجموعة المعاصرة عندك - في حدود تكوينها الترامى - وفي إطار البناء الفني للمسرحية بشكل عام - أن تدخل الزمن في الماضي وتخرج منه إلى زمن متفرع ومتعدد وقابل للتجريب - من أجل تحقيق أقصى درجات الوعي للممكن - والفعل للممكن . . . .

إن تحليل مسرحية «باب المشرق» يكشف عن العناصر الأساسية للكونة لرواية العالم عبد محمود دياب - التي تشكل سلفا ثابتا لعلاقة ثلاثية بين التاريخ - الواقع - المستقبل - وتعتبر العلاقة بين عناصر تلك الرواية خلال مراحل إنتاجها المختلفة وتنوع أشكال إبداعه الأدبي بين للمسرحية والرواية والقصة القصيرة - وإن احتفظت بعناصرها الأساسية

هائلة دائما قوة معنوية هائلة - غالبية بوجودها المادي حاضرة بشكل صريح أو مضمحل - ومؤثرة بحكم أنها واقع أول أصلي لا يتمكس - بمعنى أنها لتاريخ يسري الجهد واحد - ما يحدث بعده ناتج عنه - إن أفهمته تصح شريحة - التي يولد عظيمها زلزلة رهبة قد تؤدي إلى النمار أو الضياع - ومن هنا تستمد تلك القوة تأثيرها غير المحدود على عبرات الأحداث ومضار الشخصيات - وتعمل في أشكال عدة - قد تحمل ظلالا ميتافيزيقية - أو تظهر في شكل سلطة تسيروية أو دابطة إهوية

لقد تغيرت علاقة دياب بالتاريخ (الله - الحاكم - الأب) في وتاريخ موقفه منه بما يعكس حركة الشريحة الاجتماعية التي يمثلها - والتي تغيرت رؤيتها للعالم نتيجة تغير وضعها الاجتماعي

لقد صاحب قيام الثورة طبع آفاق الفكر الاقتصادي والاجتماعي للجنح الكائن من الطبقة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة - ولكن الأزمات الاقتصادية التي لحقت من الحروب العالمية وطباب المألوس السياسية الحرة - أدت هذه الظروف مجتمعة إلى ظهور تناقضات في المجتمع المصري وتراجع شرائح من هذه الطبقة - ولقد اتساق موقفها المتقدم الذي كانت تتمتع به في مطلع الثورة -<sup>(١٠)</sup> الأمر الذي انعكس على رؤية الكاتب في الأحوال الإبداعية لهذه الفترة .

ولعل الإهداء الذي صدر به محمود دياب مجموعته القصصية الأولى - إلى الضوء على موقف الكاتب في هذه المرحلة .

«إلى من أهدن قروته على الحياة الخائبة الخائفة بالتحقيقات وينادي بجياة جديدة - هي حق للجميع - أرفع فيها رأسي»<sup>(١١)</sup>

أما في «أحزان مدينة»<sup>(١٢)</sup> - وهي رواية سيرة ذاتية - ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكاتب - فيقدم فيها صورة عام قديم متناقض وسيلسك - يبدأ في الاهتزاز والهبوط نتيجة لاصطدام عصر حبيب ودخول عليه - لقد أدت الحرب العالمية الثانية - واحتلال الإنجليز لمدينة قناة السويس - إلى تغير اجتماعي واقتصادي في علاقات عالم تلك المدن التي يتنص المكاتب إلى إسقاطها - وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين

الأهالي - فئة أصيبه مناسكة ومتألفة - يشكل تلاحمها النظام والائتمار - الأتائب فئة دغيلة متنافرة - يؤسس وجودها الفرغى والاختراب

إن حوار عالم الكاتب يتم في هذه الرواية نتيجة تفعل قوى خارجية - يستحيل وصف تقدمها الحديث الدائب - وأثيرها في توضيح علاقات العالم القديم - وهذا هو ما يؤدي في النهاية إلى انفصال فهم عن ماضيهم - تمثلت فيه كليات الحياة وليات اليقين - والولوج إلى عالم الواقع الذي تنبم فيه سيل التعرف على الحقيقة .

وقد حدث تصدع آخر في الواقع نتيجة فعل إرادي يتمثل في الانفصال عن الحدود الطبقة في مسرحية «البيت القديم»<sup>(١٣)</sup> - يسعى بالبطل - ابن ساعي البريد الذي يسعى إلى الزواج من ابنة قبش السائق - إلى اكتشاف إصابة العروس بالجنون - فيقر بأن القرار من الماضي قرار من الحقيقة وتريف لها

كذلك فإن للماضي - الأب - سطوة لا تقاوم - إذ إن غيابه في «الزوجة»<sup>(١٤)</sup> يسلب الابن حقوقه كافة - ويصبح مصيره مطلقا بظهور براءة والده من جريمة لم يرتكبها - ولا سبيل إلى إثبات براءته بسبب قواطع أهل القرية - الفتاة منهم - والانهزاميين والسجون على السواء - وإجتماعهم على التستر على الجريمة - وإهدار حقوق أسرة «أبر شامة» - الذي تؤول إشاعة عودته الرشبكة - والعراب ساعده القصاص - لتستكانة الضياع الأتمة والمواطنة - فيسابقون إلى رد الخطوط إلى أصحابها .

وعندما يصل الابن إلى بقي بشأن الماضي - ويتمكن من التخلص من الإحساس جزر الانسحاب إلى ماضى آثم - عندئذ يقدر على تحديد علاقته بالواقع القرية - والانطلاق إلى بناء حياته وحياة أسرته على أساس كرم

وتظهر سطوة الماضي - بنفس المهدوم - مرة ثانية في مسرحية «أرض لا تبت الزهور»<sup>(١٥)</sup> - إن روح الأب القاتل خيلة تبحر على قصر ابنته الزباء - وتلدنها إلى الانطعام لخدمة المهدوم - ولكن هؤلاء بذلك العهد - الذي يتم فيها يشبه الطقس الشمعوى دلالا على قوة لرباط بالماضي تبلغ مرتبة القدسية - يحيى - في الوقت ذاته - الولوج إلى عالم المأساة - حيث تنمو بلور اسفند مظية بظلالها السوداء على حياة الزباء فتبحث حياتها بنفسها - عطفة المظرة الشهيرة - يندى لا يبد عمو

إن التوظيف المسرحي للأسطورة التاريخية يفيد في هذا السياق لحرر الكاتب لتأثير الماضي غير المحدود .

وإذا كان لتجد العلاقة بالماضي يفضي هذا التمدد كله فإن التعامل مع الواقع يمثل حركة بالغة التعقيد والتضاد - تكتنفها مخاطر ومزالق لا نهاية لها - تمثل أسبانيا في تضاريس تسانق بطلح المصلحة الآتية إلى إعطاء الحقيقة إلى ظلم يهدد حياة الفرد ووجوده - كما في «الزوجة» وإذا كان «صالح» في المسرحية الأخيرة - قد استرد حقوقه ونصالح مع عائلته نتيجة تطور لمواقف خارج من إرادته - فإن التصدي لظلم آخر يتوحد أسرة مات عائلتها ويدهى شقيقه الحق في ملكية أرضها مشددا على وثيقة مزيفة - لا يتم هذا التصدي في مسرحية «وصول من قرية غيرة»<sup>(١٦)</sup> إلا ضمن فادح - إذ يؤول مقتل الابن الأكبر للأسرة - في حرب ١٩٦٧ - أهل القرية جميعا - ويذهبهم إلى ظروف في وجه مصعب الأرض - إن عطف مصاعد حتى للمركة على معنى الوطن يوازي مع عطف التصدي على الأرض في القرية - في حين يحدد مقتل «فكري أبو إسماعيل» في الحرب تحول للمركة إلى القرية - وضرورة مواجهة العناصر الانتهازية في داخل القرية ذاتها .

ولا تقتصر مواجهة الواقع على التصدي فئات التهازية لمخط بالسلطان في «باب المشرق» - أو مواطنة في «الزوجة» ولو معتبة في «وصول من قرية غيرة» - بل يتطلب - في المقام الأول - مواجهة ظلمات والقضاء على سلبتها - إن السلبية جريمة يرتكبها الفرد في حق نفسه وحق المجتمع على السواء - ويقضي التفكير بها مواجهة صريحة لظلمات عفا عن الحقيقة في داخلها - تلك الحقيقة التي يسعى إلى امتلاكها أهل القرية في «ليالي الحصاد»<sup>(١٧)</sup> - إيا «مسيرة» - الحقيقة المزاغة المخطب - تأتي على الامتلاء وتبرأ ألف فتاح نحو برامها وجهها الحقيقي - إنها تظهر في كل مكان ولا مكان /ألاها ليست حرجنا بقدر ما هي في داخل قلوبنا

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الظلمات تتجسد صرحا في «الرجال لهم رؤوس»<sup>(١٨)</sup> على هيئة جنة بدون رأس - يحملها «الرجل» في طرد من مجهول إن للتوب من مسئلة مواجهة الواقع ومواجهة الظلمات يهدد مصير الرجل - ويطلوذه كجنة مبهمة القرية - تحنى ظلالها بتحول الرجل إلى المواجهة أو الطريق

الصعب، كما يقول

الواقع، وإن عاين في ميلاد جديد مرتقب، بحسب لغة رجل طيب آخر في  
أحداثها، فإنه الخلق أو بشارته للمستقبل التي تواجهها الشخصية المعاصرة في «باب  
الفرح» إلى جمهور المسرح، فإنه أمل مشروع في تحقيق الحرية والمشاركة والعدل

ويرغم تعدد علامات الواقع، وتباين الطرق، طرح أحيانا بادرة أمل في تحقيق  
مستقبل أفضل، يتطوره الجميع إلى «المقبلات الساعات» (١٧)، دون أن يلقى في

• هوامش

١٩٧٨ - ص ٥٨ - ٦١

Jell, James, Grunnet, Fontana Modern Masters 1977, pp. 88-184.

- (١) أدونيس، الثابت والمتحول - بحث في «تأني» والإبداع عند العرب ج ٣، ص ١٣٧ - ١٣٨
- (٢) Barthes, Roland, Sur Racine, Paris 1968.
- (٣) الإيتارة من تعرض كتاب «عن راسم» - صدر به أدونيس ترجمته لمدرسته «جدار» التي شرف في حقه، من المسرح العالمي، العدد ١١٨ - أكتوبر، يوليو ١٩٧٩
- (٤) حلال محلي حيدر - البناء الفطري في مصر ١٩٥٢ - ١٩٧٠، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١ ص ٥١ - ٦٠
- (٥) محمود دياب - خطاب من قبل - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٢
- (٦) - - - - - أعراف مصرية، أحييت المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١
- (٧) - - - - - البيت القديم، الدار القومية، ١٩٦٥
- (٨) - - - - - الترجمة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧
- (٩) - - - - - أروع لا تبت الزهر، مجلة المسرح، العدد الثالث، نوفمبر ١٩٧٩
- (١٠) - - - - - وصول من قرية ميرة - روايات الطفلة الجديدة - يوليو ١٩٧٥
- (١١) - - - - - ليل ليل - أحييت المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠
- (١٢) - - - - - المسرحية الثانية من «رجل طيب في ثلاث حكايات» - أحييت المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١
- (١٣) - - - - - المسرحية الثالثة

- (١) تعرف اللغة الأكتية القديمة بين مصطلحين هما Historisch و Geschichtlich يتجرب استخدامهما إلى حد ما مع الفترة التي تتضمنها الكتب القريب
- (٢) Histoire يقال Historische Schule للدلالة على الاستعداد الأول، في حين يقال Geschichtliche Philosophie كتابه حل الثاني
- (٣) لمزيد من التفاصيل عن مر حل تطور وهي الكاتب المسرحي الحديث في علاقته بالثقافة
- (٤) الدكتور من الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، «مصور» العدد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ١٧٣
- (٥) محمود دياب، «باب الفتح»، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العربية، ١٩٧١
- (٦) Goldmann, Lucien, The Hidden God, Routledge and Kegan Paul, London 1964, P. 348.
- (٧) يطلق مصطلح «الثقافة المعاصرة» على مدح الثقافة التي يصوغ إيديولوجية طبقية خاصة
- (٨) حاكمه أو صاعده نحو الحكم في كتلة تاريخية معينة، في حين يرتبط «الثقافة التقليدية» بصفة الله أو في طريقه إلى الزوال. ولكن كثير من يخطئ الثقافة التقليدية بدور مؤثر نتيجة انتقاله إلى تنظيمات أو مؤسسات قديمة. فيشر يظهر مثل الاستمرارية التاريخية
- (٩) الملاحظ على الثقافات الدينية أو الاجتماعية. فريد من التفاصيل أياض
- (١٠) الدكتور الطاهر بيب، «موسموني الثقافة»، معهد البحوث والدراسات العربية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# دار نضلة طلبة

## للطباعة والنشر

محمد ومحمدى إبراهيم وشركاهم

(تأسست: أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨)

**ومن مؤلفات الدكتور محمد عبد**

في المسرح المصري المعاصر ٧٥ في

مصرحات مرقى

٣١ حلقات (١٥٠ في

مسرح «عقود الحكم» ١٠٠ في

المسرح العالمي ٧٥ في

المسرح العربي ٥٠ في

في الأدب والميد ٥٠ في

الأدب والفن ١٢٥ في

الأدب ومداخيه ٧٥ في

التغذ والتغذ والمعاشر ١٢٥ في

**في الكاتب المسرحي المسرح المسمى**

أعداد المسجل

الروايات الأدبية

في إيس وميكوف

مصرحات الفصل الواحد

سيد البشير، لانس

**ومن مؤلفات الأستاذ ثورب أباطة**

هوس من ذهب وخمس ١٢٥ في

حيود تنساة ١٢٥ في

٩٠٨٩٥ ٩٠٣٩٥ / ٩٠٩٢٧

تقريباً دار طلبة

٩٢٨١٥ ٩٢٨١٥

سجل عتري ١٦٠٤٢٨

سجل مصاديق ٢٦٨٥

سجل نقال ٢٦

١٨ شارع كامل صدق بالمدينة - القاهرة

# الفارس والاسيرة

## والهموم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

لدا مسرحية (الفارس والاسيرة) لكتابها (الدكتور فوزى فهمى أحمد)  
بالحديث عن الحرب الناشئة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحية  
أخرى . ومما جرت هذه الحرب من نزاع راسخ

إلا أن (بيروس) المحرّص على مصلحة شعبه وأمن مدنته . أرى أن يدخل مثل  
هذه الحرب . معنا أنه لا يمكن أن يحيا الإنسان عصره مطلقاً في كنفه

— ٢ —

ومسرحية (الفارس والاسيرة) تنوع على أسطورة (أندرومات) القديمة . كما  
بذكر مؤلفها . وابتداءً فإن هذا التنوع قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر  
جديدة تناسب مع هموم العصر . على أن هذا التنوع أصبح مطلباً أليفاً عند كتابها  
المعاصرين . ونحن نأمل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر بإطار الأسطورة القديمة بكل  
دقائقه . لأن محارسته لشيء من حرية التعبير في هذا الإطار هو المنفذ الوحيد  
لنشاطه الإبداعي .<sup>(١)</sup>

لقد تناول (يورديس) شاعر الآسى اليونانى القديم هذه الأسطورة في  
مسرحية (أندرومات) . ومن قبله (فيوليس) قصة تناول فيها أسطورة  
هرميون . كما أن (سوفوكليس) كتب قصة أميها (هرميون) .<sup>(٢)</sup>

على أنه لم يصل إلينا كاملاً إلا مسرحية (يورديس) . ولقد قام بنقلها إلى  
المصرية الدكتور محمد سليم سالم

وموضوع قصة (يورديس) المتقدمة بالإطار الأسطوري يدور حول وقوع  
(أندرومات) أرملة (هكتور) أعظم أبطال طروادة في أسر (بيروتوجوس بن  
أخيل) . فصرها وولده له صبا إلى . بيد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميون) ابنة  
(ميلاوس) من هيلانة . تلك المرأة التي ثارت من أجلها حرب طروادة

لم يكن هذا الزواج صادراً . كانت (هرميون) عاقراً . فانار هذا صيرها  
وحقنها على (أندرومات) . ودير مكيدة قتل طفلها أثناء غياب زوجها .  
وتمسكت بوالدها لتحقيق غرضها . وه نقد (أندرومات) وصغيرها من القتل إلا  
حضور (بيروس) والد زوجها

نحل عن (هرميون) والدها بعد تدخل والد زوجها . كما جمعها عدول قتل  
نفسها بحلفه انتقام زوجها

وضجة ظهر (أورست) ابن عمها وحظيها بها هي . وطلبت منه أن يخلصها  
من زوجها . وأن يأخذها إلى أي بلد يشاء

طامها (أورست) إلى أنه قد ذبح الأمر . وأن زوجها سيكون مصيره القتل بعد  
أن تمرد على الآلهة . فضلاً بأن حبه

سبغة هذه الحرب وقعت (أندرومات) زوج (هكتور) البطل الطروادي في  
أسر (بيروس بن أخيل) بطل اليونان الذي صرع (هكتور)

عاشت (أندرومات) ومعها طفلها في كنف (بيروس) الذي يهر من الحرب .  
وراد مدنته أن يهرب في أس وسلام . وأن تشج لها الطمأنينة والعدل

بيد أن نهار الحروب لم يمهله . إهم يرددون صلواتاً وأن يذوقوا عليه المعاناة  
بإشاعة الحروب في القلوب والأرباب

تزوج (بيروس) بعد حرقه من الحرب متصراً من (هرميون) التي كانت بحضرة  
له (أورست) مكافأة له على ما بذله في الحرب من شجاعة وبأس . ومن هنا فإن  
رجالاً المدن اليونانية عندما أرادت أن يسلم الطفل الأسير ابن هكتور لقله .  
أرسلت (أورست) في هذه المهمة . كما يطمونه من طرام (أورست) بـ  
(هرميون)

ذهب (أورست) لطلب الطفل في الظاهر . مع رغبة الخفية في استعادة  
(هرميون) من جديد . وهناك وجد في عتبة (بيروس) ما أسمه الفواد  
مقسمون . وهم من يقاتر عليه لطفه

فأب (أورست) (بيروس) وطالبه بسلام الطفل . ولكنه طلب من مهلة  
بشاور لها مع لادته . وأصره بعد ذلك برفضه أن يسلمه الطفل

عند ذلك فجر (أورست) قلبه في حضرة (هرميون) . معها (بيروس)  
بوقعه في حب (أندرومات) الطروادية . حل هو أصبح في قلب (هرميون) بيران  
المغيرة . والرغبة في الانضمام . ومحاولها قتل الطفل

حطمت المأمرون الطفل وسموه بـ (هرميون) كي تقطه على أن هذا الطفل  
الذي ظن (هرميون) أنه ابن (أندرومات) لم يكن في الحقيقة إلا أسيراً . وابن  
(بيروس) . وهو الذي سبق أن أرسلته إلى والده في الميدان . وفي الميدان قتلت  
الفتاة التي حملته دون أن تكتشف عن سر الطفل . ولما كان (بيروس) قد قتل طفل  
(أندرومات) الحقيقي فإنه أعطاها هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها . بعد أن اختار  
قلبه اهتزازاً حباً لما أحاسها من حزن

وكشف (بيروس) عن سر الطفل الذي تربى في كنفه . ولكن الأوان كان قد  
فات . فـ (هرميون) قررت أن تحرق الزوج والابن معا . وأن تهرب مع  
(أورست) . لهذا جدا فجر (بيروس) على إعداد جيش يستعيد بها . مكررة  
بذلك مأساة الحرب الطروادية التي انشعلت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها .

تظهر الإلهة (ليثيس) التي تزوج منها (بيروس) جثة القتل . وتأثير بعض الحجة في (داني) . وإرسال أندروماتيا إلى (مولوسيا) وتزوجها بـ (هيلينوس) . ويشير (بيروس) بأنه سيصبح هذا عالما يعيش معها في كهوف (بيروس) في جوف البحر . وتعلم أن ابن (أندروماتيا) سيصبح ملكا على (مولوسيا) . وسيخرج من عليه ملوك اخرون يحكمون (مولوسيا) ويشعرون بالسلام والصفاء في ربوعها <sup>(١٧)</sup>

### - ٣ -

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من المحافظة للكاتب على الشخصيات الرئيسية في المسرحية . فإنه غير في إطارها . وفي أهداف من كتابها . وفي سير الأحداث والوقائع فيها

نجد من شطرس (يورينيس) أندروماتيا وهرمونا وابن عمها أيرستيس . كما نجد إشارات إلى أنسيل وهكتور . ولقد أسند دور الشخصية الهورية فيها إلى (بيروس) في حين أن هذا الدور كان منسبا إلى هورينوس ابن أنسيل من بيروس . كما أنه ومع من دور الخوذة واستخدم في مسرحية جوقة طروادة وأخرى برانية

ولقد دارت عيوط الأحداث كثيرا في المسرحيتين حول طفل أنثى الطفل في مسرحية يورينيس فإنه ابن الشخصية الهورية فيها من أندروماتيا . حيث إن زوجته هرمونا كانت عاقرا . وأنثى الطفل في مسرحية الدكتور فوري فهي فإنه ابن بيروس من هرمونا . وشال بين المؤلفين

في المؤلف الأول استل يورينيس علم هرمونا في إدارة المدينة والريفة في الاندلس . وجمع الأحداث إلى الأمام . وفي المؤلف الثاني استل الدكتور فوري فهي مؤلف الطفل ذي السر اللامع في انهام تزوج بـ (أندروماتيا)

المدينة ثالثة في المؤلفين . إلا أن الدكتور فوري وظف المدينة الممتدة بأن جعل منها علقته الأساسية في المسرحية . على غير عديم به أهداف من كتابة مسرحية . وهو التأكيد على بلد الحرب . وإقامة العدل . وطمس أطراف (الغروب

ثم إننا نجد في المسرحية خطا آخر موازيا لحط خطتها الأساسي طرفاء مقطوعان بين أبي وفداء مثلا الخائب المتفائل في المسرحية . وألقيا بالصود والتزوير على أحداث مخايلة . وفي النهاية أنتجت هذه العلاقة لجوارا فلاحزان . فزوميا مشروعا . بطفلا وليدا . اعتنا عن رجبها في ألا يعرف لمخرج أو فوري أو مجنى البلد <sup>(١٨)</sup>

ولقد استل المؤلف في مسرحية عصرنا لم يستخدم (يورينيس) . وهو طيف (هكتور) البطل الطروادي الذي كان يظهر لزوجته كان الطيف من صنع خياله أندروماتيا فليوس

أنا في سريري أرقبه . وهجاء أحسن به يطلع من . يمتلئ جسدي . واكاد أسمع دغى وأنى وكأنه يولد مني . ينمو . يكثر . يموت كل ما عرفته عن الخيال حين أراه رجلا مكتملا . يقبل عيني . ويدبل بالفرح حزني <sup>(١٩)</sup>

أحسن المؤلف حينما عندما استخدم هذا الطيف الذي يظهر لأندروماتيا كمصدر فقال دافع لناصر الصراع في المسرحية . استله المأثور . داجوس وأبيو ومارس . في إشاعة القوي بين الناس . وفي قتلهم وإزهايم . فصاروا أن (هكتور) مخرج من قعره محمجا على الحصاب بيروس لزوجته . كي يؤلوا عليه الناس

م إن هذا الطيف الذي توسع وجوده في قلب أندروماتيا أصبح شخصية حقيقية رارتها ليلا . وحاطها ما يريد للتأمر

من هنا فإن هذا العصر الحديدي الذي أدخله في المسرحية كان ضروريا ومحركا للأحداث

ولأن أناس بناء المسرح اليوناني بصورته البدائية البسيطة التي انقسم فيها إلى ثلاثة

### أقسام

- الأودونديوم . ويجلس فيه النظارة
- الأوركسترا . وهو مكان الكورس
- المنبر . ويقدم عليه الخيل

فرصة أن يسترخي المشاهد وأن يتأمل . فإن الصورة التي اختارها الدكتور فوري لمسرحه جملت من مسرحية سيجا واحدا متلاحما . بعد المخرج إلى أقصى مدى هو مسرح . المستوي المتجانس خشبة المسرح كخطمه بعض الارتفاعات والتراجعات . ليس هناك من عديم سوى أن يبدو بانظر بعض الأعمدة اليونانية وتستل خشبة المسرح وفق تقسيماتها كأنما كبرج تجري فيها الأحداث <sup>(٢٠)</sup>

لقد أتاح تقديم المشاهد والمواقع على هذا النحو للمؤلف أن يقدم مشاهدته في حرية تامة لا يتطرق معها تغيير مناظر . أو إعادة ترتيب . أو لربح خروج ودخول إلا في القليل النادر . كل ما هنالك هذه البقع الضوئية التي تتركز على شخصيات الشخصيات . يتقل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى ليرى حوارا . أو يتحدث إلى (مخرج) تكشف به الشخصية عن أسرارها . وعن مستقبل فعلها وتصميمها

أكثر من عيني بقعة ضوء في المسرحية فهي أكثر من عقد عيني مشهدا حروبا . دوما تولف . أتاحت هذه البقع للمؤلف أن يخرج في مسرحية بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة نسيبا . المسرحية أشبه بـ (بيرو فليم) . المشاهد فيه متداخلة . والانتقال بين مشهد ومشهد . أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أنساب كتابة الباريو

فالقى - مثلا - يتحدث عن الأمر وعن العدل . وعن الصفات الإنسانية الناجمة من طوب عامة الناس . لتحول بنا بقعة الضوء إلى (بيروس) الحاكم . لتحلنا في مخرج طويل عن هذه الصفات وعن إجماله الشديد بها

أمر في غابات حرب لكي أضع وجه اليأس . الجوار عدايلي مؤمنا أنه كي يتحول ستابل على الأرض لنسد دروب الخزن لأبد للوطى أن يبيع فيه الأمن . أن يجد إلى أطراف الطفل ليعنى اليأس والأرامل من هجير الفجر . أن ردم حارة اليأس ليلد الحصب طوفان حب يصر الكون ويظفي نار الحقد <sup>(٢١)</sup>

وهكتور يذكر أندروماتيا بأن للموت والأحباب الراحلين طوقا تسكب فيه فيها القربى . لبطل المشهد بعد ذلك إلى مشهد قبل الحرب اليوناني وقت الاحتفال بتقدم القربى <sup>(٢٢)</sup>

وعندما يتحدث القوي مع زوجته عن التأمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المنكاري حكايات . وهذه ليست آخر حكاية تعبر الإضاءة على المأثورين داجوس . وأبيو . ومارس <sup>(٢٣)</sup>

ولقد كانت تقع الضوء هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها . وهذا أدى هذه الشخصيات إلى أن تحدث طويلا . ويظهر حينها لتكشف لنا عن نفسها . وهي أفكارها . كما قد تجلب اللئ إلى المشهد

لقد فعل هذا التحوير على المؤلف رغبة في أن يمشى همود عصره . رغبة في أن تقول المسرحية شيئا متصفا بالخاصة العريضة في مجتمع . والكاتب القاص هو من لا يستطيع فككا من المعنى وراء مشكلات مجتمعه وعرضها بصورة أنه ترى ما هو موقف مؤلفا من هذه المشكلات في مسرحية <sup>(٢٤)</sup>

### - ٤ -

عاش المؤلف مشكلات المجتمع المصري الممزقة مع الحرب والسلام . من هنا كانت هذه المسرحية التي وأسمتها في مسطورها الأولى ماحدثت عن الحرب اليونانية الطروادية . وماحدثت هذه الحرب على المجتمع من دوارل ومصائب

وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فأول آثارها عدم عودة حبيب أبي حبيب وهذا لم لوحدها . أو رجل عجوز لأمه . أو روجه لزوجها . أو الحرب اندمته



البؤس ليس بأن نعلك التقود بالكوم ، وليس بالسرقه ولا بالقتل ، بل أن توسع منابع الثروة في حياتنا لتحقيق اقتصاد عدل .<sup>(١٥١)</sup>

هذه هي بعض المفهوم للمعاصرة ، التي صار بها المؤلف في خط متأبط بمسرحيته إلى الحد الذي أقمنا بالحرف على ، وفتح عيوننا على مصلحة وطننا

- ٥ -

هذه مسرحية ذات إطار أسطوري . والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتبع للمؤلف حرية الحركة في أن يستخدم كل طاقات اللغة من موسيقية إلى إنشائية إلى ذلك . بل إنها تتبع له أن يغير التعبير الشعرى متى أراد ، وأن يستخدم الشعر على لسان شخصياته . وهذا هو ما حاول المؤلف في كثير من أعمالها . قدم لنا الصورة ثلو الصورة التي تؤكد على مرأيه ومقاصده . الصورة التي تفر أو الصورة التي تحجب ولكم وفقت معجبا بكثير من تعبيراته التي بناها في مسرحيته ، وبطول بنا النظام لو قمنا بإحصاء بهذه اللغة لشاعرة ، إلا أني سوف أكتفي هنا بضرب بعض الأمثلة

- ١. وحى لروح الأرض بالسابل يندو دعبا عندما يثنى لها كل يوم ألف قر .<sup>(١٥٢)</sup>
- ٢. لا عزاء في عنه حتى لو تحول العالم كله مناحات حبه . لو صادت كل الحفول سابل جمع .<sup>(١٥٣)</sup>
- ٣. أفود أنامى كل الشوق إليك .<sup>(١٥٤)</sup>
- ٤. يفرس في رجم الأرض جفود الرطس .
- ٥. يجرلون الأرض كي يقتلوا الجوع .
- ٦. لا نحاول أن نسير نفسك في كهف . ونظن أنك حست الشمس .

وبقدر ساهى لغة المؤلف في كثير من مشاهد المسرحية ، بقدر ساهى على كثير من الأخطاء اللغوية ، والنحوية ، والأملالية ، والأسلوبية المنتشرة في كثير جدا من مطويع المسرحية . على أن هذا السخط لا يقلل منه أن المؤلف غير مسئول عن بعضها ، وإنما تقع المسئولية على عاتق الطابع

وبطول بنا النظام - ألبها - لو قمنا بإحصاء بهذه الأخطاء

وبعد فهذه مسرحية جيدة ، أثرت المكتبة المسرحية بعمل مسرحي رائع

#### • هامش

- (١) د. عز الدين حماد ، صدى الإنسان في الأدب العربي المعاصر من ٨ - الألف كتاب ١٩٦٢ د. الفكر العربي بالقاهرة
- (٢) د. محمد سمير سالم ، ابتداء ج ١ ، انظر ص ٣٩ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥
- (٣) حبه انظر ص ٣٩ وما بعده
- (٤) مسرحية - انظر ص ١٧٤ ، نقية المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩
- (٥) حبه ص ٢٤
- (٦) حبه ص ١١
- (٧) حبه ص ٢٩
- (٨) حبه ص ١١٦
- (٩) حبه ص ١٢٦
- (١٠) حبه ص ١٧٣
- (١١) حبه ص ١٢٠
- (١٢) حبه ص ١٥٩
- (١٣) حبه ص ١٧٣
- (١٤) حبه ص ٤٣
- (١٥) حبه ص ٣٦
- (١٦) حبه ص ١٧٣
- (١٧) حبه ص ٢٣
- (١٨) حبه ص ١٨



ومن ها طرح هذا السؤال نفسه : أليس هناك من وسيلة غير البف لحل المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا تلي إلا لاستعراش المضلات لبعض الحكام في حظة زهر<sup>(١٥٥)</sup>

والمؤلف لا يفتأ في مواضع كثيرة يقدم الصورة ثلو الصورة التي تصور بشاعة الحرب . فابرجل المعجوز - مثلا - يكي ولده للقول كالأب - بلقي بلودي بأ جراحك . وكيف أن الصيد أكل قديمك لهديت عليها بسطك كي تحصل بها .. ورويت بصيفك بلودي الكلاب فأكل قديمك .. فأكل لحبك وأنت حتى لركض . ولطوت خلفك نريف .. لا يتوقف . . .<sup>(١٥٦)</sup>

وهو في الكشف عن شرور الحرب يفرس لنا التودج ثلو التودج : التي والفتاة ، الرجل المعجوز ، الزوجة والطفل . الأم كلها لوحات إنشائية تطفح بالانتقار من الحرب والسخط عليها . وهو سخط جمعا في النهاية تتعاطف مع الشخصية الثورية الصبة التي رفضت الحرب . والتي دامت على مواطنها من أجل مصدحة الطماير فيلوس يقول . أنا لا أقب أمام نظرايا ففهم أوجه الشبه بيني وبين من سبقني حتى لو كان أني .. أنا لا تحكي وحدة صور المزايا .. تلك الصورة للصورلة الوجه بالسماء بالضحاحيا من أجل لا شيء سوى هامة يثر يعلوها خردة محارب ! النصر جوده في معاركه لاستعادة روح فاجرة .. والحرب خاص في خلابة البلاد حتى تداعت .. كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أفزع بلادي .<sup>(١٥٧)</sup>

ولم يس الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية مصممة على خوض الحرب إذا كانت الأسباب جوهية . كاستيلاء عدو على أرضه للدينة

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هي المشكلة الأساسية التي تروقت المؤلف في عمله الإبداعي . فإن هناك الكثير من المفهوم للمعاصرة التي حطها فيها في مقدمة هذه المسرح التاكيد على الحاجة للامسة إلى إقامة المجتمع الديمقراطي والحكم الفرد مهلك . حكم الفرد يحترق نفسه وحده العقل . ويبروس يحاطب لوائه - حرية احكام وحده قد تؤدي إلى الدمار .. إلى الموت . لكن حرية النفس تقتل اخوف تنوي إلى العذل . وعة أمور نفس الناس هم ليها وحدهم أصحاب الرأي .<sup>(١٥٨)</sup>

ويبروس الحرف على مصلحة شعبه الذي دبتوق إلى محراث يد الفلاح . وشاة حلب - وأم تعجب للأطفال محبزا<sup>(١٥٩)</sup> يقول أيضا . دكي قهر من المدينة

# سيميولوجيا المسرح والدراما

- تأليف: كير إيدرم  
□ عرصة: نبيلة إبراهيم

النص ، كما يدل على أن هذه العلاقة للتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سببية

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام المعصاغر أمر لا يحتم النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بداية كتابه ، محاولا الإجابة عنه في فصوله المتعددة ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيميولوجيا) في غريب بين عمدة الاتصال المسرحي بمصاحرها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير . وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال صعباً بين السيميولوجيين الذين يصرخون بكل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شعرته للوحة ، والمعاد الذين يمتدحون بتحليل النص المسرحي المكتوب في ضوء الفواحد والأسس الدرامية . أما عندما يستخدم المنهج السيميولوجي في تحليل العملية المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، تبدأ بكتابة النص وتنتهي بموقف المخرج الذي ربما يكون قد قرأ النص المكتوب ولهم من قبل ، وفناء مع ذلك أن يراه مسرحاً ، فإن المثل عندئذ يضع في تقديره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وملاحظة الحوار ، مرتبطاً كل الارتباط بتعيين شعرته الأداء المسرحي المختلفة ، الأمر الذي قد يؤدي في النهاية إلى «يوحنا» المسرح التي يمكن أن تكون امتداداً ليريطها الشعر المسرحي عند أرسطو

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيميولوجية التي تمت حديثاً في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها .

وقد كان عام ١٩٣١ عاماً تاريخياً ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ، صحت هذا التاريخ لم تكن يوطيقا للمسرح والدراما قد أحرزت تقدماً ملحوظاً على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراسة ما تزال جزءاً من النقد الأدبي ، في حين ظل المسرح والمناقشة حريين عن الدراسة العلمية المنظمة . وفي هذا العام ، عام ١ٹ٣١ - نشر «أناكار ريخ» بحثه عن «جوانيات من الدراما» ، كما نشر موكارومسكي بحثه المسمى «محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل» . وبعد هذا البحثان - كما يقول المؤلف ، الثورة التي دارت حول أهمي أبحاث عرصة العصر الحديث حول المسرح في بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ ، ودبت بعض جهود «مدرسة براخ» - ونادت بمدرسة راج الثابتة قد مكس بتأثير برام يتمثل في المدرسة الشكسية الرومية ومدرسة «دي سيستر» «الطوبى» وهي لم ترق من دي موسير مشروعه في تحليل كل - «نقش كيميائي السويكر للانسار» من خلال سيميوغراف خاصة لمحب .

جندف النص المسرحي - بادئ ذي بدء - من كل من القصة والشعر في أن النص مسرحي مرتبط كل الارتباط بمفكرة عرصة على خشبة المسرح . وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأي معالجة في أكثر من شكل وفقاً لطريقة عرضه . بل وفقاً للزم الذي يعرض فيه . ومع ذلك فقد ظل النقد المسرحي الجزء من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن . مما مث علم السيميولوجيا في العصر الحديث . أتت بعض المفاد البارزين ، الذين أسهموا بصحة عامة في توجيه نقد النص الأدبي وجهة جديدة - التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص المسرحي ، أي ذلك النص الذي يخرج من نطاق لغة الكتابة ليقدّم في شكل عرض مسرحي . على أن السؤال الذي يطرح نفسه دائماً أبداً هو - إلى أي حد يرتبط النص المسرحي المسرحي . وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصاً ، والنص الدرامي ؟ وما هو الجوهر الذي يلتقيان عنده ؟

نقد ادعى بعض نقاد الأدب تصريحا أو تخفياً أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو - في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لأن حيث إنه يحدد لهما مايقوله الممثلون فحسب ، ولأن من حيث إنه يحدد مسبقاً بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك يحدد هادياً إلى عناصر المسرح الأخرى ، من موسيقى وإضاءة الخ . ولهذا الأسباب كلها كان للنص المكتوب الأولوية على النص للمسرح

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الحق له أن يدعي ، على قدم المساواة مع الرأي السابق ، أن الأداء المسرحي يفيد النص في كل ماينطق به . فالنص المكتوب لا يتحقق مكتملاً إلا عندما يقدم على خشبة المسرح . ذلك أنه من أهم خصائص الحوار للمسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس ما تعمل المقصود مثلاً . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطاً دائماً بطريقة عرضه ويؤكد هذا أن كاتب الحوار المسرحي نفسه يحدد نفسه مرتعلاً بصورة ما لخشية مسرح - ومن ثم فهو يقدم مبدئياً هذا التصور ، وبصفة خاصة حركة الممثل وشكله ومدرسه على تحجب الكلام في المكان المسرحي . ولهذا السبب وغيره ، لا ينبغي النظر إلى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحي . بل إنه - بالأحرى - نسخة نظرية تؤدي إلى تحقيق الكفاءة المسرحية التي تعد الدافع الأول وراء كتابة النص المسرحي

ورداً على هذا النقاش على شيء - يدعي أن العلاقة بين النص المكتوب والنص المسرحي علاقة مبادية ومعقدة - مبدية - بولت عنها تدخلت قرون بين

من أهم من هذا أنه ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدرس الحسي والمفهوم العقلي أو المدلول. ومن هنا بدأت مدرسة براج تهتم بمشكلة وصف الإشارات مسرحية وبراد دالانتها بالحركة المسرحية، من وجهة نظر موكاروفسكى. تمثل ندال، أما المدلول فهو الأثر الخيالي الذي يستقر في الوعي الجماعي. وقد أسهم اهتمام موكاروفسكى بالحركة المسرحية عن إنتاج الوحدات الجولية لوحدة نصية كلية، كما أسهم من اهتمامه الكبير بالشاهد، بوصفه صانع معنى.

ومارس نظرية مدرسة برج بصفة عامة في سيميولوجية المسرح، هو أن المسرح يعبر عن الشيء إلى معنى، فالمنفعة، على سبيل المثال، عندما نوضح على خشبة المسرح، لا نوضح من أجل وظيفة التوعية التي نعرفها في حياتنا العادية، بل لكي تكون شاهداً من شواهد العالم الدراسي. ومن ثم فإن المنفعة تعد في هذه الحالة رمزاً استعارياً. وهذا ما يدركه المخرج برجي قام، لكل شيء على المسرح، وكل حركة، وكل صوت - كل ذلك يعبره المخرج بوصفه وحدة ذات معنى، تؤدي دورها في نص مسرحي متكامل.

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعي تام بأنه يعيش عالم المسرح، وبأن هناك حقيقة مسرحية مستمرة في كل لحظة. فالكرسي على خشبة المسرح إنما هو كرسى مسرحي، وكذلك الأقنعة والملابس وحركات الممثل. ومعنى هذا أن كل إشارة في الأداء المسرحي يتحكم فيها التفاعل بين المفهوم والمصادق، أو بين الدال والمدلول. ومن الملامح الأساسية للأداء المسرحي أنه يستخدم إشارات حركية محدودة بولد منها طاقة غير محدودة للعناصر المحسوسة، وهو ما يمكن أن يسمى بالطاقة التوليدية للإشارة المسرحية. ثم وضع موكاروفسكى بعد ذلك الوظيفة السيميولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومبادلة بين الدات والموضوع. فعلى الرغم من أن الممثل هو المحرك الأول للنظم الإشارية. فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينظر إليها على أساس التبادل والتكامل. فقد تنفصل حركة الممثل إلى درجة الصفر، في حين تتحرك العناصر الأخرى من حوله، بحسب الاستمرارية المتداخلة بين الدات والموضوع. وهذا ما جعله المسرح الطبيعي من إنتاج حركة الممثل إلى أدنى درجة. وفي هذه الحالة تصبح المماراة الإشارية للأنشاء في مقدمة الأداء المسرحي. وكلما كانت الإشارة غريبة عن المألوف، كانت أكثر فاعلية بمخازنها السيميولوجية للمخرج، إذ أنها تجعل أكثر وعياً بالحركة المسرحية المتبادلة وعملاتها. وهذا ما جاء به برجت، بمصير التعريب Verbruidungseffect في الحركة المسرحية.

على أن الدراسة السيميولوجية ظلت بعد تلك الفترة المحبسة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ - ١٩٤٠) مهمة طيلة عقدين من الزمان. حتى جاء «بارت» ورأى أن المسرح بعد عزله عن الحياة الحقيقية لتوصيل المعلومات، وذلك بسبب كونه لغة إشارية. فالمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشارية. التقليدية والحديثة والرمزية والمعنوية والضمنية. حل أن «بارت» لم يستمر بعد ذلك في متابعة عمله به.

وكان الفصل لأكبر بعد ذلك للسيميولوجي البولندي «كاوران» في المسرح. عبرت مدرسة برج ابانة هي بحث له حول «الإشارة في المسرح». أكد أسير مدرسة برج في سيميولوجية العناصر المسرحية، وأنشأ إلى ذلك صيد بين الإشارة النصية والإشارة المصورة. فالإشارة الطبيعية هي تلك التي تربط ربطاً مباشراً بين السبب والسبب، مثل المرس وأفعاله، أو الحمار والثور. أما الإشارة المصورة فهي تلك التي تتدخل فيها عملية الترجمة المفسرة من شيء إلى معنى.

من أهم ما يميز «بارت» في الإشارة المصورة - كما هو الحال في الإشارة الطبيعية - هو أن الإشارة المصورة هي تلك التي تتدخل فيها عملية الترجمة المفسرة من شيء إلى معنى. وهذا ما يجعل الإشارة المصورة هي تلك التي تتدخل فيها عملية الترجمة المفسرة من شيء إلى معنى.

أي نقد له، على الرغم من أنه قد يشكو معضلاً في كثير من الأحيان عند نصته ذلك أن هذه الإشارات كثيرة ما تتداخل بحيث يصعب التمييز بينها على حد المحو المحدد. فإذا كانت الإشارة الرمزية - على سبيل المثال - تتحدد باللفظ عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شيء على خشبة المسرح بعد رمز، وبسبب اللغة وحدها. وعندما نتفحص عن هذا التحديد بين الإشارات، فإنه يتضح ما أن كل إشارة على خشبة المسرح، لغوية كانت أم غير لغوية، كما يقصد به لفظ «المرح» وقد انتباهه إلى ما يجري أمامه على خشبة المسرح - حيث يستخلص منه ولغته من كل الوحدات المترفة مضموناً موحداً.

على أن الكلام إلى هذا الحد عن إشارات المسرح - كما هو الحال في الوحدات الإشارية في حد ذاتها - وقد كانت بمثابة المسرح لا يمكن أن نحرر من وحدات معضلة. يمثل كل منها إشارة حركية، معاً عناصرها - فإن نصيب النص المسرحي إلى وحدات صغيرة من المعنى يؤدي إلى أن يصبح التحويل السيميولوجي للمسرح تحليلاً أولياً. أما عندما نضع في الاعتبار أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المخرج من خلال عناصرها المترفة عن فهمها المحدد. وعندما نضع في الاعتبار أن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من التواء ولا ينبغي أن يصعب إرجاعه إلى عناصر مترفة ينشأ من نفسها. فإنه يتضح حينئذ أن بحثها يمكن أن يسبب النظام للكل للأساق المسرحية. وهذا النظام الذي يعني أن معنى إلى تحديد لا يعنى بكل نظام على حدة. فحسب - بل يعني أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتداخلة بين الأنظمة المختلفة. بحيث نصل إلى القواعد التي تسمح للمعنى بأن يصل في إطار جدول بين الممثل والمخرج.

وقد سبق لجورج موزان أن أعلن في عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع. فكما أن الرسالة اللغوية تلتقي بالمخارج بين المتكلم والمستمع، كذلك يتم التوحد بين الممثل والمخرج عندما تصبح استجابة المخرج هي بعينها الشفرة التي يرسلها الممثل.

على أن النقد الذي وجه إلى هذا الرأي، من حيث إن عملية التحويل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمخرج، وإلا كان المخرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة، كان بمثابة التحدي من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هي بعينها وظيفة اللغة العادية.

إن عملية التحويل للمسرحي تنطلق من منبع يطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منبع المعلومات» Source of information. ومن هذا المنبع تنبع وسائل التحويل المختلفة، التي تتمثل في الصوت، والإضاءة، والحركة، والمكان والزمان المسرحيين. فكل وسيلة من هذه الوسائل التوجيهية لها نظامها الخاص بها، ولكنها تلتقي في النهاية من خلال شفرة توحد بينها، وتحولها إلى رسالة هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدراسي للمصراع. لهذا فإن المخرج قد يكون عازلاً بالنص، كما سبق أن ذكرنا، ومستوعباً لخطره، ومع ذلك فهو يذهب إلى المسرح لرؤية النص الدراسي مسرحاً، وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الخيالي نفسه، الذي عاشه مع النص المكتوب، بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل على مزيد من الحس الخيالي لهذا النص. وهذا العائض من الحس الخيالي، أو نقل الإدراك الخيالي المشير، إنما يصل إلى المخرج من خلال نظم إشارية مختلفة، لا تقبل الاحتزال، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها. وعلى المخرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتراكم حول هدف واحد. وهذا يتم على المخرج أن يكون دائم الانتباه وتشديد النية للاستغلال كل إشارة على حدة، واستخلاص المعلومة التي يحدها ذات معنى في الأداء المسرحي. وبهذا فإن المخرج يعلم أن المعلومات لا تأتيه مباشرة مع «مع» لأحداث ربما - بل إنها تأتيه معاً ومتفاعلة، وعيه هو أن يربط بينها شأنه فيقول إلى المعنى الذي يكونه نصه.

وبناء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحي بتحديد السيميولوجية، على أن غير قنوات متعددة ومتغيرة الخواص، وبشروطها وسكانها. وبعد هذه دلالات في كل لحظة، وأخيراً بتسريتها حول نفسها.



والإنسان نفسه ليس سوى دتوي قصدي قابل لتعبيرات مسمرة وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الذي يسعى إليه على الدوام ، وهو البحث وراء المختل في علته الواقعي . ولا يتحقق هذا المختل إلا عندما يتغير علته الواقعي ليصبح عالم الاحتمال ، أي عندما ينتقل من الواقع إلى جو الخيال المسرحي

فللمخرج إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من حالة الواقعي ، أو ليرى شخصاً انتقلت من واقع احببه إلى حشة المسرح ، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا وهذا هو الدارق الأساسي بين عالم المسرح وعالم القصة . فالفيلم القابل لأن يترشح على الدوام إلى عالم الواقع ، أما عالم المسرح فهو يقدم بوصفه واقعا افتراضيا ومفصلا في حد ذاته ، حيث يتم الإقناع ، لا من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإطار المكاني ، و ، وإطار الزمان ، الآن ، ، والإطار الحواري ، أنا ، و دانت

وعندما ينبغي الدليل القصص في العالم الدراسي ، فإن هذا العالم الدراسي لابد أن يكتشف من داخله ، أي من خلال الإشارات المتعددة للشريحة ، وفي هذه الحالة لابد من أن يوضع أمران في الحسبان : الأول هو المشاركة بين المحتويات الدلالية لنظم الإشارات المختلفة ، والثاني هو التلاحم الدلالي والأسلوبى للمحدث المسرحي في أثناء بسطه لقوس . فوحدة النص التي تتحرك عبر إشاراته الحركية وغير الحركية ، من أصوات ومناظر وإضافات ... الخ ، تتخذ بدرجة كبيرة على ظاهرة عبور الشفرة من مجال إلى آخر ، بحيث إن أي معلومة دلالية يمكن أن تترجم منسجمة بشكل أو بآخر مع المعلومات الدلالية الأخرى التي تتولد من الإشارات المخططة

وعلاوة القول إن الأداء المسرحي يقدم إلى المتفرج عالما مصنوعا ، لأنه يمثل عالم الاحتمال ، عالم دكا لو كان ، وهذا العالم يقف متائلا مع حاشنا وغير متائلا في آن واحد ، وهذا ما يتركه المتفرج تمام الإقناع . ولكون عالم المسرح عالما افتراضيا فإنه يسمح بإقحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك في الدراما المسرحية ، دون العمل على تحزيب قدرة المتفرج على التعرف ما يجري أمامه . وهذا الاستعداد للهيا لدى المتفرج ، الذي يحتاج - ولا شك - إلى تربية ثقافية ونفس معرفية تمثّل بطول الممارسة . شأنها شأن أي نظام قصدي آخر ، هو الذي يجعل للمتفرج بقرأ الأداء المسرحي بطفة لجمال الآخر أو البديل ، وهو الذي يجعله يسقط على النص المسرحي تكتلاته بالأحداث ، وبالأشياء والنسب ، ويجعله يملأ الفراغات المسرحية ، وتخيلا يجعله يدرك في آن واحد التاتل وعدم التاتل بين هذا العالم الافتراضي وعالمه الواقعي

ولكن إذا كانت عملية الاتصال المسرحي بين حشة المسرح والمتفرج تتم من خلال قنوات الأنظمة المختلفة ، وإذا كانت هذه الأنظمة يعمل كل منها وفقا لقواعده الخاصة به ، وهي في الوقت نفسه تسمح بتبادل دلالاتها بين بعضها البعض من خلال ما يسمى بالشفرة - إذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغي أن نقف لحظة مع الشفرة المسرحية ، حيث إن الشفرة هي التي تسمح للمتفرج بالعبور بعالم الدلالات من نظام إلى آخر . وهنا يرى الكاتب ضرورة الفصل بين مفهوم النظام (System) ومفهوم الشفرة Code حيث إن بعض التفاد قد درجوا على الخلط بينهما ، أما عند التحليل السيميويجي للمسرح فإنه ينبغي أن يظل التمييز بينهما واضحا

فالنظم المسرحية ، كما سبق أن أشرفنا ، هي مستووع من الإشارات والعلامات التي يعمل كل منها وطا للقواعد التي تحكم في تركيبها المختل من ناحية ، كما تحكم في اختيارها والربط بينها من ناحية أخرى ، بحيث يكون كل منها على حد سواء قابلا لأن يترجم إلى دلالة حضارية . وفي هذا المجال يمكننا أن نتحدث عن كل نظام من هذه الأنظمة على حدة أما الشفرة فهي التي تسمح لوحدة من النظام الدلالي أن ترتبط بوحدة من النظام التركيبي ، أي أنها تمثل مجموعة من القواعد التي تحكم شكل العلاقات بين الأنظمة الإشارية المختلفة

ولكن كيف يمكن توضيح هذه الشفرة المسرحية ؟ وكيف تتيح الشفرة للمتفرج أن ينتقل ذهنيا من نظام إلى آخر . حتى يعمل إلى الربط لكل بيتا ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يقول المؤلف إن الشفرة هي ما يمكنه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية ، فكل للمواقف الاجتماعية المتعاقبة من الممكن أن تتحول إلى عناصر فاعلة في المسرح وبناء على هذا فإن كل إشارة يمكن أن يجمعها مع غيرها ما يمكن أن سمى بلاها بالحناس التام ، كما يجمعها مع غيرها في الوقت نفسه ما يسمى بلاها كذلك بالتزادف . فالأنظمة المسرحية إذن متجانسة ومتزادة في الوقت نفسه ، وذلك بفضل الشفرة الحضارية التي تقرب وتوحد بينها

أما ما يمكنه أساسا في الشفرة ، وفي حركة انتقالها من مجال إلى آخر ، فهو منطق الدراما نفسه . فطبقا للدراما ينبغي على أساس أن الدراما عالم مصنوع ، يتميز بجمعه بين مجموعة من الخصائص الطبيعية ، ومجموعة من وسائل التوصيل ، ومجموعة من الأحداث والأفعال المرتبطة بزم محدود . وكل هذه المجموعات من الإشارات تتحد لتكون نموذجاً حضاريا ، لا للواقع حده ، بل لما هو محتمل في الواقع . والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . والمتفرج يتقبل هذه المقتلة ، بل إنه يجد نفسه منجسبا في عمليتها ، لأن حاله الواقعي هو في حد ذاته عالم الاحتمالات ذلك أن فكرة الإنسان عن عطله لا تتركز على أساس قوانين محددة ، بل هي بالأحرى تتركز على نظام معرفي واسع ، يتقبل دائما المزيد من النظم الفكرية .

وإذا كنا قد وصلنا إلى فن المسرح حقيقته معقوفة ، نتحقق أمامنا على نحو طبيعي ، فإن الشخص المسرحية تصبح عندئذ المرحح الأساسي لهذه الحقيقة المسرحية ، كما تصبح المنار إليها على الدوام . وإذا كان إدراكنا لعالمنا الواقعي مشروطاً بمعتقداتنا وخيالنا ومخاوفنا ورجائنا التي سقطها عليه على الدوام ، فإن عالم الدراما الافتراضي ، المحتمل حقيقة ، يكون موضوعاً مثل هذه الأحوال ، لا من جانب الشخص الذي يعيش بداخله فحسب ، بل من جانب المخرج الذي يرتبها ورباع كلامها وحركاتها . ويمكننا أن نقول في النهاية إن منطق الدراما المسرحية - على هذا النحو - هو المستول من تحريك المخرج في مستويات ثلاثة مستوى الأولى التي قد تؤدي إلى الإعلان عما بالصحة أو غيره ، ومستوى تأكيد موقفه من خلال موقف الشخص المسرحية ، ثم مستوى البحث عن الوحدة الكتابية نص المسرحي من خلال لجميع العناصر المسرحية المتفرقة

على أن منطق الدراما ليس صولاً من تحريك المخرج وحده دعياً و دركي ، بل إنه مشمول كدنت من التظلمات المسرحية الأخرى كافة . فإذا كان عالم المسرح هو عالم الاحتمال ، وإذا كانت معايشة هذا العالم بوضعه حقيقة مسرحية مشروطة بإمكانية محاوره عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ، فإن كل ما يجري من خشبة المسرح لابد أن يكون مؤكداً لطبيعة عالم الاحتمال هذا

وإذا بدأنا بالشخص المسرحية في أفعالها وأفعالها ، فإننا نجد أن الحدث المسرحي يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمثل المسرح . وهي تأكيد حضوره وهذه العلامات اللغوية هي «الأنا» و«أنت» و«الآن» ، وهما - ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخص - وحضور الزمان ، وحضور المكان . ولا يتأكد حضور الشخص من خلال تركيز الكلام حول موقف الآن والأنت التحليل فحسب ، بل يتأكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات . فالإيماء والحركة في هذه الحالة ليست سوى تجسيد للذات الدرامية وعالمها على أن للممثل لا ينبغي عليه أن يبالغ في الحركة بالإيماء بالاعتماد ما يعطى القيمة التوصلية للموقف

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة القمصية ولغة الوصف ، وأنها تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنت ، وتضمها إضافة مستمرة في مواضع متبادلة ، فإذا بالأنا تصبح الأنت ، والأنت تصبح الأنا . ول هذه الحالة لا يؤدي حديث الأحد والورد دوره المرجعي المساعد فحسب (حتى يتكشف المصير الخاص في الظروف الاجتماعية الخاصة) ، بل إنه يؤدي دوره الدرامي المتصاعد كذلك إلى أن يتحول للممثل بين الأنا والأنت إلى جسد بين عالم الدراما وعالم المخرج

وقد سبق للمقدمة الشكلية الروسية أن ميزت في لغة النص بين الحكاية Kabaia والفكرة Plot أما الفابولا فهي الحكاية كما يمكن أن نحكي متسلسلة بالأحداث من بديتها حتى نهايتها . وأما الفكرة فهي التي تشخص من نظام النص نفسه بما يحتوي عليه من حلف وتبوير وتنازع ووصف وصلوات لذكر ، إلى غير ذلك

وإذا كانت الدراما لا تنحصر لهذا الغرض ، حيث إن لغة الحوار لا تحكي أو نص ، فإن لغة الحوار المستمر ، كما تتميز به من تقاطع ، تتطلب - مع ذلك - من المخرج التركيز الشديد لكي يصبح نصه مطلقاً للحركة المسرحية التي تحتاجه من هنا وهناك مصاحبه لغة الكلام . وهذا معناه أن المخرج يصبح نصه شبه حكاية ، إذ إن هدفه هو الوصول إلى هيكلي كل يحكي ما يحدث أمامه

هنا نشأ بعد ذلك أي نطرح السؤال الذي ربما طرح من قبل ، وهو من في الحقيقة المتحدث على خشبة المسرح ؟ هل هو الشخص الدرامية أم الممثلون ؟ فأننا نحسب بأن الممثل ، بصورته وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مقلداً للشخصية الدرامية التي صاغها المؤلف من قبل . هل أن للممثل ليس وظيفته في الحقيقة التلعب للرسالة المسرحية . بل إن الرسالة تصل إلى المخرج من خلال الكتابة المسرحية أي أنها تأتية مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى وفي هذه الحالة تصبح لغة

الحوار شديدة الكثافة صيغولوجيا ، لأنها لا تنفخ وحدها مبدعة الرسالة المسرحية ، بل لأنها - كذلك - تحسك بمنايح الشغرات الأخرى المختلفة ، فإنها بدورها الحوار تتأدل مع دينامية المكان المسرحي

وليس المكان المسرحي مجموعة من المنقرلات التي تنعكس عليها الإحداث بشكل أو بآخر ، بل إنه يعد اختياراً صيغولوجياً يحمل مجموعته من الدلالات الحصارية التي تؤكد كذلك عالم المسرح الافتراضي . وقد ظل المسرح صانراً بالأساس للمكان الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع المسرح الحديث أن يغير هذا المفهوم لكيلا يميل لتأنيق المهاري التبعيدي المعتمد منطلقاً على المسرح . بل بدخ به فرصة مشاركة الممثل في تشكيل الحدود الحقيقية وإعادة تشكيله . وبذلك يتأكد دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الجماعية . وقد ترتب عن خروج على شكل التقليدي لمكان المسرحي أن برزت العلاقات المكتوبة الدباسبكية في الأدب المسرحي ، التي أتاحت فرصة للتحليل الصيغولوجي بدرجة عالية ، إذ إن المكان المسرحي بهذا المفهوم المطور أصبح يكشف للمخرج عن أكثر من بعد . البعد القريب . والبعد للشخص ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الجماهيري

ومن المكان المسرحي ، والشخص الذي تتحرك فيه مسيرة لغة الحوار ما بينها . متقل إلى البناء الزمني في العالم الدرامي . نرى إلى أي حد تسهم شعرته في تأكيد العالم الدرامي ، عالم الافتراض والاحتمال

ولبت العوالم الفاضلة بسيطة ومجرد أحوال ثابتة ، ولكنها تجري من الأحداث التالية تتمثل في مستويات رمزية أربعة . المستوى الأول هو مستوى «الآن» ، المستوى ، الذي تعيشه الشخص المسرحية مع مجريات الأحداث وهذا الرمز حاضراً دائماً مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هي تأكيد حضور عالم الاحتمال

ثم هناك الزمن الدرامي الذي يحيل الحاضر إلى الماضي . فذلك أن اللحظة التي ينار إليها بوصفها حاضراً لا تتكرر ، ومن ثم فهي سرعان ما تتحول إلى ماضٍ يستقبل حاضراً جديداً . ومن خلال هذا الانتقال للشعر من الحاضر إلى الماضي ، ومن الماضي إلى الحاضر ، بشكل متقاطع ومتعاقب ، يبرز التعبير التوقع وغير التوقع للأحداث . وهذا الزمن التالي يمثل في الحقيقة بناء للمعلومات الدرامية في إطار رسم الأداء الحظي .

على أن المخرج مسرحاً حاضراً يحيط هذا الزمن الدرامي ليحييه إلى نظام متتابع للأحداث . لأنه يريد أن يصنع نصه على الأقل سلسلاً منطقياً من وراء الأحداث للتقاطعة والتقاطعة . وهذا الزمن يرتبط بفابولا الدراما كي سبق أن أشرنا

ومن هذا الزمن المتتابع الذي يصنعه المخرج لنفسه ، فصل بل الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخي الذي يمثل الحقيقة الواقعية التي نقف فيها ور . العرض المسرحي

وهكذا نرى إلى أي حد يسهم البناء الزمني في الكثافة الصيغولوجية للمسرح ، هذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاحتمال وما يحدث فيه من متغيرات متلاحقة ومستمرة ، هذا ما توسع للبحث الجدل بين عالم الدراما والعالم الواقعية

إن عناصر الاتصال المسرحي مكل أنظمتها تصافراً ، ولاشت ، لتجعل من عالم المسرح ميداناً واحداً تحول فيه كثافة التحليل الصيغولوجي . ويقدربا يكون النص المسرحي مكاناً ، ويقدربا تكون الإشارات قابلة لأن تترجم إلى دلالات تتبدل مع بعضها البعض ، يشعق للمخرج ثقافة اتصالية رفيعة . أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكثافة بحيث تسمح للمخرج بالعبور دلالياً من نظام إلى آخر ، وإذا لم يكن قادراً على الكشف عن الحاضر والغائب في إطار موقف حضري مثير فإنها لن تشد انتباه المخرج ولن تتحقق عندئذ الرسالة المسرحية السامية ، ألا وهي التربية الفكرية الجذلية العميقة



# فاوست



## الأدب

□ تأليف: ج. دبليو. سميد  
□ عرصة: عصام بهي

موضوع «فاوست» من الموضوعات الكبرى في تاريخ الآداب العالمية، ولا تكاد تجد كتاباً كبيراً في أوروبا إلا وطرق هذا الموضوع في شكل ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءاً حائلاً من التراث الروحي والفكر للحضارة الأوروبية. بل إن الموضوع قد جاوز حدود أوروبا وأدب ليصل إلى آداب كثير من اللغات المحلية والله العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع وتأثير موضوع «فاوست» المباشر وغير المباشر في أجناس الفنون يحتاج إلى وثيقة أخرى.

بعد هذه المقدمة، التي تعتمد على كتاب صرويه، ندخل في موضوع الكتاب الذي يقدمه المؤلف مقدمة يتبع فيها بعض أسس «فاوست» من نظر المدرس عشر إلى وقت الحاضر، وفي هذه المقدمة يرى كيف تحولت شخصية «فاوست» التاريخية (فاوست ليس شخصية خيالية محضة، فقد ولد عام ١٤٨٠ وروى عام ١٥٤٠ أو ١٥٤٦) إلى شخصية أسطورية. بفصل ما حدث حول من إشاعات ونكات، وما دخلها من عناصر حكايات السحر السحرية، حتى نصله للموضوع وأصبح على ما يعرف به في البشارة الأولى (ك. ح. ١)، حتى يشهد وجود سبار Johann Spies عام ١٥٨٧، رئيساً من واثب إلى تاريخ حكومات السحر، وإلى الموضع بتصور ذلك الرجل الذي حاول عبادة الحدود التي سمع عرف للمعرفة الإنسانية. وقد أعيد نشر (تاريخ) فاوست كثير منذ نشر السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدي عدة مؤلفين.

ويجدر الإشارة إلى أن هذه المؤلفات - التي تعتمد أصلاً على الروايات الشعبية - هي التي تعرف من خلالها كل من مارتو Marthe وغيرهما على موضوع فاوست. فقد ترجمت بشرة «سبار» إلى الإنجليزية، وهي الترجمة التي اعتمد عليها مارتو في مسرحيته «دكتور فاوستوس Doctor Faustus»، وفي هذه المسرحية نجد فاوست - للمرة الأولى - مقفلاً حياً، فابست تكرر في قدرة الإنسان على التطلع إلى ما هو أكثر من ما هو مروجع بوصف الرؤية التي تمكنه من إدراك أن نطقه هذا غير ذي جدوى، كان تشكيل «ما هو» عناصر العمل تشق في شكل مسدود حتى يتكامل مع عيني هذه العناصر القادرة على البصر، وتأتي على ذلك في كل الأعمال حوسب من «فاوست» حتى الآن.

وبعد أن حملت الفرق الشعة مشجوة مسجبة... وسبحا شعبة... إلى القارة الآرية... ظهر في... من شعب عند عمل... ون اعنت أهمية أكبر عناصر السحر والتنجيم... ومن خلال هذه الأعمال... سيج E. E. Lessing على موضوع «فاوست» فكانت من بعد لانه

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا، فلا تالئ أهميته لموضوعه الخلفي بخاصة، هي «فاوست» - والسماح انتشاره فحسب - بل يضاف إلى هذا أن الكتاب - كما يشير المؤلف في المقدمة - صادقاً - يتناول جميع تويجه الأسطورية لم يتفرق إليها أحد من قبل. فإذا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأعمال الأساسية هي «فاوست»، وهي كمية شاة الأسطورة وتطورها، فلم يدرس أحد من قبل دور التشيطان في الأعمال المكتوبة من «فاوست»، ولا من كمية اختلاط شخصيه «فاوست Faust» بشخصية «فاوست Faust» الذي شارك في استغلال طبيعته بعد اختراعها، بل لم نحاول دراسة ما تبع الأعمال الكبيرة التي حاولت أن تكل «فاوست» جونه أو تعيد كتاب.

والكتاب لا يتعامل مع كل عمل أدبي على حدة، ولكنه يتعامل مع الموضوعات motives التي نشبع في الأدب المتصل بشخصية «فاوست»، لأنه لو درس هذه الأعمال معرفة لصاح جزء كبير من جده الكتاب وأهميته مع الاعتراف بعبود هذا المنهج، الذي يفتت الحديث من العمل الأدبي الواحد في عدة فصول، فيصطر القارئ إلى متابعة في كل فصول الكتاب تقريباً، هذا إلى جانب تكرار الحديث عن أعمال بعضها تحت الأعمال الأساسية في الموضوع، والاضطرار أحياناً إلى اختصار الحديث عن عمل أو أعمال أخرى اختصاراً - مع الاعتراف بهذه العيوب التي يضطر إليها من يستخدم هذا المنهج اضطراراً - بظل هذا المنهج ضرورياً في بعض الأحيان، حين تكون هذه الأعمال كلها - أو بعضها على الأقل - قد درست عملاً عملاً وصارت في حاجة إلى وحدة موضوعية تجمعها معاً في إطار واحد.

ولاشك أن الكتاب - من جهة أخرى - يظلمنا على صورة تعصبية مكثية دراسة تأثير موضوع أسطوري أو شعبي في أدب أمة من الأمم أو في آداب أكثر من أمة من الأمم. فالحقيقة يدرس كل الأعمال الأدبية الأوروبية التي كتبت عن موضوع «فاوست»، وهو جهد لم يكف قسداً بمرم به في دراساتنا الجامعية - أو لأدبية بصورة عامة - اللهم إلا بصورة حرة إلى حد كبير.

في ألمانيا إلى «الإمكانات الأدبية الحادة» في الموضوع، في وقت كان المصنوعون الألمان يرددون فيه الأدب الشعبي «الساخ» ، وخاصة إذا ما كان يحتوي على عناصر سحرية . وقد شجع نسج دعوتهم هذه بأن كتب هو نفسه في الموضوع - كما يقال - مرنين (وإن لم يكن مما كتب إلا وصف مقصود وشكرات مصرفة) ، واضعاً النفس الأساسي على موضوع التطلع العقل للمعرفة . ومنذئذ بدأت الأعمال الحادة من «فاوست» في الإنتاج ، بأعمال فيلسوف P. Westphal وجوته ، كما تبت مدرسة «العاصفة والاندفاع» Storm und Drang . للموضوع لأنه ألماني ، ولأنه شعبي . وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكي يبرز كل منهم ذاته من خلال ، بل لقد ارتبط «فاوست» في أعمال كثيرة بالإصلاحين الألمان وبثورات الفلاحين وقضايا سياسية واجتماعية في المجتمع المعاصر .

ولقد جاور موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والميتافيزيقيا والموسيقى . ومن الطريف أن «فاوست» جوته قد أعيد كتابها في لغة ماخاريا ، كما كان موضوع فاوست لغة الحياة لدارسة معارف ، وأيضاً قد قدم في عرض للكتاب في القرن الثامن عشر ، كما وجدت بطاقات برهنية وتماثيل من الصبي ليوستوفليس !

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام في الفنون والأدب يدخل الكاتب في فصول كتابه ، مخصصاً الفصل الأول لـ «فاوست بوصفه شخصية وعمرها» . التماثيل في التفسير والمواقف ، حيث يتطرق في هذا الفصل للمواقف المتغيرة التي جعلها كل كاتب حاكم في شخصية فاوست . فكل الزعماء أن المعاجات الشعبية للموضوع كانت غشنة ومحدودة ، فقد خصصت فهدراً لأناس به لحب الاستطلاع العقل عند فاوست ، وإن كانت قد أدانت هذه الرغبة في المعرفة ، وجعلتها مع المعرفة والكبرياء والحمد ، السبب في سقوط فاوست في درامي لومبر Luchter ، كما كانت هذه الصفات نفسها - في المعتقد القديم - السبب في سقوط الملائكة الأشرار .

هذا في حين تليق هذه الرغبة في الإدانة عند مارلو ، على الرغم من دعوتهم لنا لتأمل موضوع الشر الذي يلق جزاءه ، لأن مارلو استهدف من وراء عمله أن يجعل معرفة فاوستوس ورغبته في محاربة «إنسانيته» من الأمور التي يمكن التعبير عنها بها . أما كلينجر F. M. Klinger فإنه يتحد من التماثل من المبادئ المحبة التي تحكم الكون ، مع انتهاء أخرى ، نقطة الانطلاق ، حيث يأمل فاوست أن يعرف العرض من حياة الإنسان ، والأسباب الكامنة وراء غياب العدالة الأخلاقية .

وحيث يحلم فاوست مارلو بأن يكون نصف إله عن طريق السحر ، فإن بطل الصبغة الأولى لفاوست Urfaust ، عند جوته يشتر بأنه شبه إله وهو يحمل في «علامة الكون» ، ويتحمل لنفسه وصفاً أعلى من الإنسان حين يقدم المساواة مع «مزرع الأرض» . وفي «فاوست» جوته الكاملة يبدو مؤكداً الانطلاق من حب الاستطلاع العقل بوصفه دافعاً نفسياً وراء التعاطف مع الشيطان ، ولكنه تحول بعد ذلك إلى الرغبة في التجربة ، أو النشاط الذي لا يكتفي ، على نحو مماور عند حب الاستطلاع ، إن جوهر فاوست - عند جوته - هو البحث على القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجرب .

وفي العنبر الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية متساوية أكثر منها شخصية شريفة . وبالرغم من هذا وجدت أعمال تميل إلى وجهة النظر النقدية ، التي تدين فاوست من وجهة نظر دينية ، ولكنها أعمال قليلة نسبياً . فقد أصبح معتاداً أن يرى فاوست وقد صليح وأخذ ، بل إنه ظهر في بعض الأعمال بوصفه رجلاً خيراً صل طريقته إلى حين : فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التي تبرره محاولاً عمل الخير بمساعدة شيطانه ، على الرغم من أن هذه المحاولات نادراً ما تسجح .

وفي بعض الأعمال الأدبية الأخرى يبدو فاوست ممثلاً الصراع بين الرغبات لحسب والمواضع العليا ، أو ممثلاً روح الشك التي برزت في القرن التاسع عشر . أما

أطراف موج حديث على الموضوع ولذكاء ، فهو يمثل في أن فاوست يستطيع بل حد ما أن يمثل الإنسان العرقي الحديث إن لم نقل الإنسانية بعمامة . وهذه هي رؤيته بول فاليري P. Valéry في «فاوست Mon Faust» . فاوست يظهر هنا ضحية الثقافة الأدبية المعربة ، حيث كيف حل أن يسأل أسئلة حتماء لأجواب عنها ، مبهمة بذلك في مشكلة المعنى . وفي «موريجوجيا» شينجر Spengler للثقافة الإنسانية توصف حضارة أوروبا الغربية بأنها «فاوستية» ، بمعنى عليه النشاط ودوخ للصداقة وعدم الصبر على الحصر والشرق الرومانسي لكل ما لا يمكن الحصول عليه أو تحديده .

وفي تطور متأخر أصبح فاوست متحولاً للمعرفة الأكلية ، وأعيد تفسير الأعمال السابقة على هذا الأساس . إلا أن الطريف هو أنه لم تكتب إلا أعمال قليلة تصور فاوست فتاة خلقة ، لا على أساس ارتباطه بالروح الأكلية ، ولا على أساس المفهوم العام القائل بأن الفنان يحاول المستحيل . ولقد شاعت حكايات عن بعض الفنانين ، تشير إلى أنهم أبحروا أعمالهم العظيمة بمساعدة الشيطان . وعلى الرغم من شيوع هذه النظرة منذ عصر النهضة ، فإنه يبدو من المدهش أنه لم يظهر عمل أدبي كثيرة تصور فاوست فتاة يتوق إلى الكمال في المجال المعنى الذي يختاره . ثم يبدو مقتنعاً ، ولقد فلتت المساعدة عبر الطبيعية ، بأن حدود انحدارات . والتفتيات الفنية ، وللواد ، تعرض عليه أن يتخلف قليلاً من مثالياته .

أما الفصل الثاني فمخصص للشخصية التي تبدو ، في كثير من الأعمال التي تناولت فاوست ، البطل الخليل . وأنهى به «الشيطان» . والكاتب لا يقدم في هذا الفصل عرضاً «لتاريخ الشيطان» ، وإنما يرمي ، أساساً ، بتصور وظيفة الشيطان وصفاته الأساسية في الأدب للكاتب من فاوست حسب .

في الأعمال المتقدمة من فاوست ، وخاصة المسرحيات الشعبية ، التي كان الوعظ الخليل من أهم أهدافها ، يجد الشيطان يلعب أحياناً دور الواعظ الذي يشرح فاوست من جهة الطريق الذي يسير فيه . وهذا ما انتهجه بعض الأعمال الحادة ، حتى إن جوته نفسه يجعل للشيطان يريد الشر دائماً ، ولكنه يشارك في الخير برغم إرادته .

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشاً من الشياطين المخصص لمهام إغرائية خاصة ، الذين يأثمرون بأمر إبليس . وهي فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس عن روح الضيرة ، وروح الكذب ، وروح الزنا . وهكذا . (وهذه الأرواح تمثل غالباً أدوات لأغراض الرب) . وما إن ارتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجسد خطايا معينة . تعرى لإنسان بارتكاب . مكره العهد القديم من جيش الشياطين ، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطان الذي يرمي كل فرد من أفراد مجاهلي ضعف معينة وخطايا محدودة . ومن الطريف أن هذا يقول إن الشياطين قسبان ، الأصغر قدراً ، ويخرون بالزنا والطمع ومماثل ذلك من الخطايا ، والأكبر قدراً ، ويخرون الإنسان باليأس والحزن . وبناء على هذه ظهرت بعض القوائم التي تصنف الشياطين . وفي بعض المواقف يظهر شيطان الذكاء Klingsor الذي يرى الإنسان من خلال تطلعاته المعيبة وعجزه ، والذي ارتبط فيما بعد بميستو Mephisto عند جوته .

وفي تحول آخر يجد الأعمال الأدبية من فاوست تميل إلى شيطان المهر Himmelsstempel . إذ تركز على «حياة المهر» عند فاوست . وأدركي أمته عند التحول بعدها في يالو «فاوست» هايب Heine ، حيث يبرى الشيطان فاوست برؤية الخيال ، ويكون هذا الشيطان رافض يالو . وفي ملاحظات هايب يذكر الشككة القديمة التي تقول بأن الشيطان هو الذي انصرف رقصه «الحباب» gulliard المرحلة يبرى المؤمنين ويرجع للترتيب . وعند ليناو Lenau عند الشيطان يستخدم الموسيقى لإثارة رغبات فاعمة وداعره عند فاوست .

ويجد عند مارلو للمرة الأولى الرغبة في أن يسرق الشيطان الأصواء بالتأكيده على وضعه بأنه ملاك ساقط ، وأنه يحمل التحجيم إلى حيناً يذهب . هذا في حين

يرتبط ميستر الصياغة الأولى لفاوست «جوته بالنصير الغريب الذي كونه جوته لنفسه من نشأة الكون ، والذي تأثر به بالكتابات الدينية والصوفية والتبالية Cabbalistic ، (والقصة طائفة يهودية تؤمن بأن الرب ملخص من الشر خلق العالم ، وأن الشيطان يسيطر على الناحية السلي التي تحت الشر في مقابل عالم الخير الأعلى ، وأن الأرواح الأتمة تكثر عن إنعها بالتفعل في أجساد مختلفة عدة مرات حتى تصل إلى الكمال والظهر . انظر : د . محمد بحر : اليهودية من ١٦٠ ومابعدها ) كما تأثر أيضا بالتراث الشعبي عن الشيطان . وإذا كان شيطانه الذي يعرف كثيرا ، وإن كان لا يعرف كل شيء . (وهو يعرف أكثر من الإنسان ، ولكنه لا يبلغ معرفة الملائكة الأظهر) - إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان رجال الدين ، فإنه يمسك أيضا صدى ، فها كانت إبليس ، القديسة ، حتى يقف فيها الشيطان مسكراً القيمة الأخلاقية للإنسان . والقول نفسه ينطبق على رؤية جوته بشيطان بوصفه شوكاً أو مهزلاً يدفع الإنسان إلى البهظة وعدم التركيز إلى الكمال أو الرضا الاضلال في معركته مع الشيطان نفسه .

وعلى الرغم من طرافة هذه النظرة التي تلحظ الروابط بين ميسر جوته وبين الأرواح الشريرة في المسيحية وغيرها . أو تراه تشخيصاً لقوة كونية ، فإنها تظل نظرة جريئة ، فميسر يعيش حياته الخاصة ، ويعرض شخصيته ، وينتج مراجعاً في تحديث غريباً على نفسه . وهذا يجب أن يرى بوصفه شخصية مسرحية لها كل مقومات الشخصية المسرحية المستقلة . وإلا تحول في النهاية إلى هيكل حطبي لا تدب في أوصاله حياة

وميسر جوته هو نفسه الإيمان والمثاقول ، ومجد لروح المخربة ، فيقول هم الذين يمكن أن يربوا من نظره النكية المريعة . وحيا تأخذ شخصياتهم نفسها بالحداثة (فاوست) ، أو تقع في المعجزة (يكالوريوس) ، أو تتجهل ما هو المصير (هاجر) ، يجد ميسر يؤكد على الحقيقة وفي النهاية «سبين يمتلي» فالوست بالنصوصات الدينية ، يكون ميسر هو الواقعي الذي يرد إلى قفزه . وميسر شيطان حاضر أندية تجمله بدمته في بعض الأحيان يصل على فاوست الخلال وأهمية اللاتينية

ولعل المشكلة النكرى التي وجهت كل من كتب عن فاوست . هي يجب جعل الشيطان بدلاً للفصمة ، فهو كما يسير به من حيوية ، ومراج صاخر . ودكاء . واستمتاع يصل إلى حد السعادة الشريرة كما يعمل - كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «الجل» . وأهمهم عن النتائج الموضوعية (الشريرة) لتصرفاته

وفي مرحلة أخرى لم يعد الشيطان روحاً يؤمن الناس بحقيقة وجوده الموضوعي . ولكنه مال شيئاً شيئاً لأن يكون مجرد رمز للجانب المظلم ، من الإنسان وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان الموضوعي إلى شيطان «داني» يمكن أن يرى في «فاوست» جوته أو مارلو . والحقيقة أننا نجد عظة البداية عند لينو - على الرغم من أن ميسر عنده شخصية مستقلة - وتقوم المسرحية على الصراع بينه وبين فاوست . فإن ميسر يبدو . للملاحظات على الآخر . تتاجا لطالب من جواب فاوست . . وفي حوارهما يبدو فاوست في بعض المنعرجات وكأنه يحاور أثناء الدخيلة . وفي بابيه هايبى تظهر الشياطين محبة . ومضى يساهم فاوست عن حقيقة مظهرهم . ودود بأنهم ليس لهم شكل خاص بهم . ويكلمهم بظهور في الشكل الذي يسر فاوست ويرحمه . وربما فهم بعض الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل . ولكنه بالمسبة لآخرين أقل حنونه لا يكن بعدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا في عقل الإنسان . ثم أصبح بعد ذلك الناطق بالآراء المتشائمة ، أو بالآراء الواسية السائرة . كما تمثل نموله إلى مجرد رمز تمثل لصبر الشك في قلب كل إنسان (عند مورجيب مثلا)

كل هذا بعدنا للصرات القائلة التي يوجهها فاليري ورومنس مان Thomas Mann بطرق مختلفة . للشيطان إذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان . فهو يعكس آرائه ومشاعره في وقت معين . وهو يصير كما يتغير الإنسان . ويمكن أن يتغير إلى شيء لا معنى له . بل إلى بطلان . وعلى الأقل فإن شيطان

فاليري موجود «هناك» ، بمعنى أنه مسموح له بأن يظهر . ولكن مع توماس مان حصل إلى نهاية الطريق ، ف«شيطان» مان «كشيطان» يعان كراماروف ، مجرد «فلاس» فهو ليس أكثر من رمز مقنع لحاسب الشر في الإنسان وباختصار ، فإن الشيطان فقد الكثير من أهميته ، وأسلك الناس عن الاعتقاد في وجوده الواقعي ، بعد أن فقدت وظفته السحرية أهميتها . إذا ما عرّس القدرات السحرية بما يستطيع العلم بحقيقة وسائل طيحية عامما .

ومن الممكن القول بأن الاتجاه للترياد لإيمان فاوست قد شارك في تقبل قيمه الشيطان ، فحللوه لايتان - في أحوال أقل قيمة - إلا بتدقيق دور ميسر .

أما عن موقف مزوس أحوال فاوست من الطبيعة . فيتابعها المؤلف في الفصل التالي ، حيث يرى مؤلف الكتاب الشعبي لا يرى في الطبيعة إلا استسلاماً للساخر فاوست ، وإلا عجزاتها التي مستخدم لتدهش المدح . ولتأكيد القوة ، وسحقين الشهرة والعلى أو للالتزام . أما مارلو فكانت رؤيته للطبيعة أكثر رقة ودكاء ، على الرغم من أن موضعه منها بصورة عامة جاء غير مرتب ، بل كان يحيا للآمان هذا في حين كانت رؤية جوته أكثر اتساعاً ، فالطبيعة عنده غوصي بالعدم المولى بقدر ما توحى بالدوافع الفريزية في الإنسان ، وأيضاً بالحياة البسيطة بوصفها مقابلاً للندبة ، والمصطحة . . وفي الجزء الثاني من «فاوست» تنبع الكلمة لتشمل بطرق المباشرة أو غير المباشرة التي تؤثر من خلالها الطبيعة في العالم الإنساني ، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على عرار ما يتعلمه من الطبيعة .

ويستخدم جوته . للتعبير عن موقفه هذا ، وموراً متعددة ، بداية من اللقاء مع «دمزدوج الأرض» ، أو رسم شخصية مثل «جريتشن Gretchen» التي تمثل «الطبيعة» التي يجد حبانها فاوست «الشقف» ، ويشيخه على نساءها من أحيات شعبية الأصل أو الصباغة ، هذا عبر الرموز الخزيه مثل «الشجرة المختصاة» و«التوب الخي» .

وبجسد الأحوال الرومانسية المتأخرة من فاوست شعور المعبر في وجه العالم المولى للطبيعة . صكرة أن الإنسان يعيش في تناغم مع الطبيعة ، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا التعاطف والرحمة والصبح . تنسب بقوه في الرومانسية الألمانية ولكن المدهش أن كل الأحوال الرومانسية التي تناولت فاوست قد رفضت هذه المحافظة المخرجة . وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا . لذلك نشع عندهم صور الصحور والغابات الخربة والمداول للندفة ، ولكنها مسكونة بأحفايش ولصداوع والفرجان والبرم والمناكب . وكل الكائنات التي ترتبط بتدبيرها بالسحرات . والشيطان . والمحرم الأسود

وإذا كانت هناك أحوال من فاوست أنتجها القرن التاسع عشر . وكانت أكثر تعذلاً وحيية . ومالت إلى إنقاد فاوست . كما يعى بالنسبة للطبيعة استجمام الكون مع الدوافع العليا التي تميل إلى الكرم مع الإنسان - فإن فاليري ومان عارضاً أي وجهه نظر مولى بأن لمظاهر الطبيعة «معنى» (بأي مفهوم هادي أو إنسان نكسمة) لو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الباحثين إصراراً .

وبمالمج الكتاب في الفصل التالي بعض المشكلات التي ارتبطت بموضوع فاوست . من مثل مشكلة «الأسئلة التي لا إجابة عنها» . والتي يلقبها فاوست على الشيطان عند العقد . ولكن ميسر لا يجيب عنها متعللاً - أحياناً - بشيانه «الأسرار السامة» عند السقوط . وأحياناً أخرى بأن ما يعرفه لا يعكس الإحصاء به إلا في لغة لم يكون ذات معنى ، أو هي في الحقيقة عليمه للإنسان

في معالجة مشكلة «الشرك في العقد» الذي يوجهه فاوست مع الشيطان . وهي تجربة يعرفها الأساطير . فالنفرد مع الشيطان غالباً ما تنصم خداعاً من نوع ما فأحياناً تتحول حياته (من ذهب أو مال أو غيره) إلى شيء لا قيمة له . وأحياناً ينشعر الشيطان ارتكاب عدد معين من الخطايا (ثلاث أو أربع) ويسعى المتعاقد أنه «يكب خطية أولى يتعاقد مع الشيطان» . وعلى أكثر الخدع دوران في أدب فاوست تلك التي ترتبط بمدة التعاقد : فاوست يرمي روحه لشيطان على أن

محمده مره مده ربح وعشرين سنة ولكن في سبائه اثني عشرة سنة فقط بطالب معه . محجة به خدم فاوست بلا وسار . وأنه يجب أن يجاري مرنين

ولقد وجدت هذه الشراك موجبات فنة وطنية وسياسية في أعمال كثيرة من ادب فاوست : تبعاً للاهتمامات الفكرية والفنية لكل كاتب

ومشكل «العناصر السحرية» مشكلة ثالثة : فقد عاش فاوست وبحث أسطوره في عصر كان كل فرد فيه تقريباً يؤمن بالسحر ، ويؤمن بإمكان التعاقد مع الشيطان ، وبأن الشيطان ومن تخافوا منه يمتلكون القدرة على التشكل وإزعاج الناس بالسحر . وهو الموقف الذي انعكس بوضوح في الكتب الأصلية من فاوست

أما مارلو فكان الموقف عنده أكثر تعقيداً وشكاً : إذ من المحتمل أنه رغب في أن يؤخذ الميراث السحري في الأسطورة على معنى رمزي فحسب . وكان هذا بداية للموقف الأدبي انحدار من هذا الجانب ، وخاصة بعد أن توقفت أغلبية النقص عن النظر إلى السحر والتشبهات نظرة جادة . وكما يقول كارل بل Carlyle : فإن جوته «استبقى الثوب المطري» للفصاة ، ولكنه استبقاه ، من جانب ومن جانباً ، بمعنى أنه وهم

وهكذا تحولت العناصر السحرية في الأسطورة إلى عناصر رمزية في كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة ، في حين استبعدتها آخرون مبالغاً ، على الرغم من أنها من اندماج المبررة للفصاة ، وتحول بها آخرون إلى مجرد حلم ، أو عالجوها في سحرية والخيبة أنه بدون أي من هذه المرافف فإن استبقاء العناصر السحرية يصبح ظاهرة

أما الملاحظ الذي حدث بين شخصية فاوست وشخصية هوست ، الذي شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، فكان : في رأي المؤلف - تبعاً من التشابه الواضح في الأسماء ، ومن المظهر الغريب الذي كان يظهر به هوست وهو يبيع تاج المطبعة : الأولى في الأسواق ، ومن ظهوره هو وشربك له في مظهر واحد . ولما كن المهتمة في نفس الوقت ، عدا عسلاً من خداعه لمن يشرون مطبوعاته وادعائه أنه كما يبيع مخطوطات قبل أن يتشر أمر المطبعة . وربما أثرت أيضاً شائعات كاذبة المخطوطات عنه . إذ أن سولهم كانت قد أعدت شكك . وبصفة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام هوست بالسحر ، ثم على الخلط بينه وبين الدكتور فاوست . ولكن ما إلى انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب يذكرون أن فاوست وهوست شخص واحد . وبالرغم من هذا فقد تمسك بعض الكتاب بأن فاوست هو مخترع المطبعة وليس مجرد مستغل لها ، لأن هذا يضيف بُعداً جديداً لأهمهم ، أو لأنه ، ببساطة ، يتيح الفرصة لنكتة حزلية أو اثنين أيضاً فقد استعمل بعض الكتاب هذه النقطة في الهجوم على الإنسانية وتقاصها (كما عند كلنجر مثلاً) ، في حين استغلها بعضهم - على العكس من ذلك - للدفاع عن الاختراع وفائدته ، بل جعلوا منه متفاداً لخلاص فاوست (كما فعل موليج Mölling وستولت P Stollte مثلاً)

ثم يتصل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين التراث الشعبي والتراث الأدبي ، التي تعد أسطورة فاوست وأدبه من أطرف أنظما فتقدم شخصية فاوست بدأ شعياً ، بالهيكليات الشعبية ، ثم الكتب التي جمعت أنبياء الثالثة ، ومسرحيات التراث ، والمروءات المسرحية الشعبية . وقد استهدمت جميعاً مرمياً من الدرويح والوسط ، كما جمعت بينها جميعاً خشونة التركيب الفني

وما إن وصل الموصوع إلى مارلو ، وأعاد تركيبه فيها وفكرياً ، حتى استعادته الفرق المسرحية المتجولة لشره في الخمس والثلثا - خاصة - ليستطه لسبح من مسرحيات التراث وبعثه أدبياً ، ويبدو غيره من الأدباء إلى متابعته في هذا ونجد الذين نقه لمسرحيات التراث في معالجات مارمولر Moller Müller لفاوست ، وربما يدين للكتب الشعبية أيضاً . أما «الطبعة الأولى لفاوست» حوته فإن ظروف كتابها تشير إلى أن روابط الموصوع بالأسطورة واضحة جداً .

ولكنها ثانوية . أما في الجزء الثاني من «فاوست» فإن هناك عناصر مهمة التمتع بجوته من مسرحيات التراث ، وكان لها أثر في خطته

وقد حاول القارئون على عروض التراث الاستعادة من هذه المعالجات المعقدة ، محاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها لمسرحهم المتصق ، ولكنهم - في الواقع - لم يتجروا شيئاً ذا قيمة . هذا في حين أن عملين من أحسن أعمال القرن العشرين بالمعنى يستبدان التوازن بالعودة إلى النتائج العتيقة ، الشعبية ، ليجدا هناك روحاً أصيلاً مكنها من توجيه العمل توجيهاً جديداً . ومعنى بدنت عمل توماس مان وهانز آيزلر H. Eisler

ومخصص المؤلف بعد ذلك فصلاً للأعمال التي كتبت تقليداً لفاوست ، جوته أو استكالا لها . فاوست جوته مارس تأثيراً ينفق تأثير أي عمل مفرد في اللغة الألمانية

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثير بالشخصيات ، وخاصة شخصية جريش ، ثم شخصه للشيطان ، الذي جرت محاولات كثيرة للحاق بلهجة الدكية الشائعة

وقد امتد هذا التأثير أيضاً إلى النقد الذي وجه إلى الجزء الثاني خاصة ، من وجهة نظر دينية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معاً . وقد ركز الهجوم على «آلية» الكاثوليكية وعدم ملاسة ألوان النشاط التي قام بها فاوست لشكك ، كما أنهب للهجوم في الخطب عن خموض هذا الجزء ، وهي طبيعته المعاصرة المسرة ، ولشيانا هي انتقاده للجديدة

لما كلة وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثاني صياغة شعبية . جاءت ناقية وتبندة . كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكائه بجزء ثالث وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست - عند جوته - لم يكن يستحق الخلاص . غير أنه لا يكاد يثبت لعمل جوته من بين هذه الأعمال إلا تلك المحاكاة الساخرة للبشر Vischer ، وإلا مسرحية «فاوست والمدينة Faust and the City» للكتاب الروسي لوساتشارسكي Lusa Charaky ، التي عالج فيها مجدية واحترام حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أرض عذراء .

ونصل ، بعد ، إلى اللقاء بين «فاوست ودون جوان» ، اللذين كانا عند البداية شخصيتين منفصلتين ، بل متناقضتين . فأين فاوست المستغرق في دراساته وتأملاته من دون جوان الذي يشكك تحت التفريعات ! ولكن ، أليس فاوست مصافاً إليه دون جوان يساويان كل إنسان ؟ وهذه هي النتيجة التي توصل إليها الكثيرون بعد متابعة طويلة لكلتا الشخصيتين

كما هو معروف ، ظهرت أسطورة دون جوان للمرة الأولى في «سانغر أسييل El-Burlador de Sevilla» ، التي تعزى إلى ترمودي موبيا Tiso de Molina ، والتي نشرت سنة ١٦٣٠ وربما قبلها . ولقد انتقلت الأسطورة إلى سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح - في خمسينيات القرن السابع عشر - جزءاً من مخزون الكوميديا الإيطالية Comedia d'allarte وعز طريقها انتقلت إلى فرنسا . وهناك فلم مولير مسرحية هي «دون جوان» ١٦٦٥ ، وفي العقدين الأخيرين من القرن كانت نسخ لأمية شعبية لمولير مثل في كل من فلانسا والجمها . وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيج من المسرحيات الهتمة ، التي تتميز بالحسية ، وتعتمد على مصادر فرنسية أساساً ، وربما على مصادر إيطالية أيضاً في نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب المعاد الأسطورة مرة أخرى بأوبر «دون جيوفاني Don Giovanni» لموسارت وما أثارت من مناقشات وتفسيرات .

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين . الأول في مسرحيات التراث ، التي أصبحت عبر عن مواقف مشابهة في حياة الشخصيتين مقطوعات واحدة والثاني حين نشر هوفمان Hofmann «دون جيوفاني» ، وصورة على أنه يحاول ، مثل فاوست ، أن يكون أكثر من بشر . وأن يحوز على الأرض أكثر

بما صور لأخي بشر طائر واهباً على هذا التصير ففرب دون جواد من فاوست .  
بل أصبح نموذجاً ثانياً من فاوست

والمزعم من هذا الشعور لشمس زائغ من الشخصيات على نحو ما . هذا  
الشعور الذي دفع عدداً من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية . جاد  
الشخصيات تلك «مناقضتين» فاوست بظن انفعاليته التي لا ترقى . ودون جواد  
شهوته «الطبيعية» الهمة . ولكن راد القرب بينها في أعمال أخرى . كما نجد في  
أعمال بياو وتوسوي . كما وصل تأثير هوفمان إلى عرساً تظهر في صورة دون جواد  
عند كل من موسيه وجوبيه

وفي القرن العشرين ظهر صلاص اسبنداً فخص دون جواد من المايطيه  
الرومانسية . وأبرز كلاهما الدخولانية بوصفها مرحلة مراهقة في تطور الإنسان  
هناك يظهر دون جواد وهو يتخلص من هذه المرحلة ويصبح . في كل حالة .  
أكثر شبهاً بفاوست منه بدون جواد . ففي «الإنسان والإنسان الأعلى»  
Man and Superman لبرناردشو . يدرك دون جواد ان عبادته للمرأة كانت  
يعتمد على وهم روماني . وأنه كان هو الظاهر . وأنه مجرد ضحية للظروف  
البيولوجية . ويحمل دون جواد عند ماكس فريش Max Frisch ملاح  
قريبة من ملاحه عند شو . ولكنه يجد في عدم الرضا بدون جواد فريش بعد  
مصادفه للمرأة بوجا من السكر يبنى التخلص منه للوصول إلى الهدف الأممي .  
وههدف دون جواد هو المطلق المخلص . المطلق العقل . فهو نموذج فرب إلى  
فاوست منه إلى كارل يونغ

وأبضا فقد جربت الحركة في الطريق المكسي . أعلى الوصول بفاوست إلى  
مشابهة دون جواد على «فاوست» ف. مارون [Marion F.] عند فاوست يتحول م  
في محاولته استكشاف أسرار الطبيعة . من فهم الحياة إلى الاستمتاع بالحس . كما  
يبدو أن المؤلف يحاول أن يوحى به هو أن بحث فاوست عن المعرفة . والقوة .  
وأسرار الطبيعة . وبحث دون جواد عن الحب كمرحلة من مراحل الروح واحدة

ويصحب الحال من الوقوف عند الأعمال الكثيرة التي ثبت أنها من هذه  
الانجاعات أو عند رأي المؤلف بها . فمن الواضح أن الأعمال التي جعلت من  
فاوست دون جواد . وهي كثيرة . قد حركت إلى شخصية تامة . فاوست يجب  
أن يكون شخصية ممتدة بوصفه تجسداً للفردية المتمردة للإنسان العربي . ولايبحث  
عن التحقق الذاتي في كل أشكاله . فالتقبل من أهمية قضية المعرفة . وبجاهل أو  
بصاؤل شأن التعطش إلى القوة والآثار المرتبطة بها . والتذكير على الشهوانية . كل  
هذا نخط من قدر فاوست . وكل الكتاب ذوي الشأن الذين تعمقوا الخائب  
الشهووي من فاوست . مارلو وجوته وليا وونورجرج ومان . مرجوا هذا المنصر في  
الشخصية بوصفها كلا . بينا في أعمال أقل شأنًا . تكاد سمع شهدة ارتياح إذا  
حصص كتاب الزوال الصمت عن عدم الرضا وحس الاستطلاع الذي لا يربح .  
نصالح موضوع الشهوة عند فاوست . وهو موضوع ذو متطلبات عقلية أقل

وهكذا . فإن الخائب الأعظم من الأعمال التي صورت دون جواد مشابها  
لفاوست . أو العكس . هي أعمال إما متكله أو مضطربة . وقليل فقط من هذه  
الأعمال . بينا أعمال ليناو وبورجرج وشو . قد نجح في إضافة بُعد جديد بتصوير  
أحدى الشخصيتين في رباط مع الأخرى . بل من المحتمل أن هذا الارتباط . في  
أعمال الأخرى . أمر أكثر مما سمع

ونرى المؤلف في الفصل الخاص به وفاوست والعالم . قصة حائلة تأثير  
سحرات تسميه التي شهدتها الممرات الأخيرة في الأعمال التي نعالج أسطورة هم  
أسس تصوير الرعب الدائم للإنسان في المعرفة . والتجربة . وفي أكتاف اليد  
المعنا على بيته . وحتى الثورة الصناعية . التي أحدثت في المحيط الطبيعي للإنسان  
مغيرات يصعب التماهي بها . نادراً ما أشير إليها

وتنبأ هذه الظاهرة يرى المؤلف أن النفس هو تاج النفس . وقد أي وجهة نظر  
محمد صمد على رصد الاستجابات والتجارب في عمل هي دون أن تصح في

حسابها انصافاً العصبية . هي وجهة نظر فاضلة ومصادقة . ولكن ماثير لمشكلة .  
هو أننا نشد في الأدب خاصة . في كل استغلال للتراث . مسحة لشيء ما في  
عصر الكتاب أو بيته . أكثر من هذه . فإن . يقول المؤلف . لا ادري ما يجب أن  
يكون فاوست ومعاصرة . ليكون فيها . فإن معالجات هذه الأسطورة . مضممة  
يتوقع منها أن تقع على مشكلات جديدة . أكثر مما يروج في من عمل ديه أخرى  
ولكن حتى المشكلات الخالدة . بل هذه المشكلات على وجه التحديد . تحتاج  
بأسرار . إلى مراجعتها وإعادة تقديمها ككل رادث معرفة بشرية وبعثت بينه  
الإنسان

ولا يمكن إغفال أثر «فاوست» جوته . والملاحظات التي أثارت حولها خاصة .  
فقد جعلت من فاوست في خيال أغلب المتقربين الأدب «نموذجاً آخر بدون  
جواد» . يجبره النشاط الذي لا يهدأ . أكثر مما يجبره حب الاستطلاع الذي  
لا يرتوى . كما أن انفصال العلم عن الشعر . وجعلنا ثقافتين متباينتين . كان له أثره  
أيضا . هذا فضلا عن الشعور بأن المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتعريفاته  
للإنسان أسطورة عريقة من طراز أسطورة فاوست . وأنهم من هذا كله أن أغلب  
الفن من هذا الكتاب من الألمان في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر كانوا من  
البرجوازيين الذين اهتموا بالدرجة الأولى . في كتاباتهم . مشكلة معيشة الفرد في  
مجتمع . فاهتموا بالتطبيق بين النزعات الفردية . الخيالية والعصبية . وبين ما يطلبه  
المجتمع من الفرد من التزامات

ولا يبق هذا أن الاهتلال العلمية منقطعة في أدب فاوست . ولكنها لمبه  
ضبط . إذ نجد مثلاً رواية عام 1811 Pan 2440 : لمسيه Mercier .  
وفاوست وبرومينيوس «الطائر Hango ذات الطبع الداروي» . وبعض جوان  
من القصص الخيالية العلمية . والخيفة أن العمل الذي يدع أهم المشكلات التي  
يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته . ليس من أدب فاوست . وهو مسرحية «حيه  
جباليل» ليريت . حيث تبحث في الصراع بين العلم والسلطة . والعلاقة الخبيثة  
بين العلم والبحث والعلم التطليقي . وواجب العالم في التأكد من أن كثره لآباء  
استخدامها

وبهذا يبقى المؤلف فصول الكتاب . التي أتبعها بعدة ملاحق . أهمها الملحق  
الأول عن «الشخصيات المرتبطة بفاوست» . من مثل اليهودي لئانه .  
وايكاردوس . وبرومينيوس . وكايل (الذي ليس نوب البطلولة المتمردة عن  
العبودية للرب وعلى حدود الحالة الإنسانية عند الرومانسيين) . وبرنكشتين .  
وشخصية «ماهر» عند بارون

ثم يبع هذا كله بيت كامل للكتب الأصلية عن فاوست . والمترجمات  
الشعبية ومسرحيات الترائس وقصائد «البلاده» ثم المعالجات الأدبية موضوع  
فاوست . وكلها مرتبة ترتيباً تاريخياً . وهو يعمل الشيء نفسه مع الأعمال لنفسه  
بدون جواد متصلاً عن فاوست أو مرتبطاً به . ثم يذكر مراجع العامة . والمخففة  
أن هذا التصنيف للملاحق يضاهف من فائدة هذا الكتاب . ويحمل من المستحيل  
على أي دارس لأدب فاوست . وحتى أدب دون جواد . أن يتجاهل هذا الجهد  
العظيم . بل ويضع أمام باحثنا مثالا يحتذى لا يسمى أن يكون عليه البحث العلمي  
الحاد

ولعل من المادة التي يجربها الكتاب قد اتصحت . واتضح أيضا الشروع الشديد  
فيها . وقد حاولت توصيل أكبر قدر يتيسر الحال من هذه المادة بأمانة . مع  
الالتزام الكامل بمسح الكتاب ووجهة نظر الكاتب . ولعل القاري . بعد أن يمرغ  
من مادة الكتاب . يسأل . لماذا لم اقتصر المؤلف على دراسة الموضوع في جسد  
واحد من الأجناس الأدبية ؟ إذن لأعطانا صورة أكثر ركيكاً وأعمق تناولاً .  
ولأعطانا صورة أوضح للأعمال التي تناولها الدراسة . وهي كثيرة جداً .  
وحصوها أنه . مدعوها بالتوسع في الأعمال التي تناولها . قد أهمل الكثير من  
الجوانب «الفنية» في هذه الأعمال . لاهتمامه الأساسي بالتطور «المعكرو»  
للموضوع



# الشرح التجريبي

## ستاسلافسكي الحب اليوم

من

- ☐ تأليف: جيمس روس. إيفانز
- ☐ ترجمة: فاروق عبدالقادر
- ☐ عرصة: أسامة أبو طالس

«من أركان العالم المختلفة، ونتيجة ظروف  
لانعزها حل المعرفة، يحدث أن يفكر جديد من  
الناس في عدد من الحالات المختلفة حول قضايا الفن  
على نفس الأسس الطبيعية للإبداع، وحين يلتفون  
بأنفسهم الدخلة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم  
جميعها» - في ستاسلافسكي

يقع - بجانب القول للبدعة - أمثال «جودولفسكي» و«بريخت»، أولئك  
الذين يملكون «ديبم للأص»، ويطبقون «بناهم الخالص» حل الأسس التي  
وجدوها كائنة حتى حين يتقاطعون معها أو يجاورونها

ويتناول هذا الكتاب «تاريخ التجريب» ويرده إلى أصوله - حتى السابقة حل  
ستاسلافسكي - تلك التفتة في عروض مسارح الشرق الأقصى أو العروض  
اليونانية قسماً. ويعرض المؤلف ستة عشر مسرحاً تجريبياً - أو كانت تجريبية في

نائباً على هذه الفكرة، يواصل «جيمس روس» - إيفانز - المؤلف هذا  
الكتاب - بحثه عن «التجريب» في الشرح الحديث، تاريخاً وتطبيقاته،  
وعلاقته بالثقافة، ثم مستقبل ما هو قائم منه. وهو في كل ذلك يمتثل كل  
المحاولات السابقة والحالية، داخل إطار واسع من العمل يتجدد بكونه  
مشركاً في النظرة إلى «الماضي» و«الحاضر»، حيث المسألة - كما يراها «جورج  
بويسكو» - هي «إعادة اكتشاف الأشياء». ذلك أن «ماكتشفه أهم ما  
ينكره»، بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة

وقد تمثلت ثورته على « الواقعية » في هلع أساسى محدد ، هو الابتعاد للشاعر الفردية لشخصياته ، بل بتخل « خلاصة » خفية للاتجاهات . وبدلاً من تحديد التلامع الفردية للجماعات - كما كان يعمل « مسرح الفن » - جعل مايو هولت جماعات تتحرك في كتلة واحدة متناغمة ، مثل معيار يتنقى إلى العصور الوسطى . وفي سبيل ذلك جرت أن يستخدم المتردد من المظاهر المسرحية ، وأن يبين أنوار الصالة معبوءة مثل أنوار الخشبة ، حتى يرجع من حرارة الجمهور ، ويتيح للممثل أن يعيش الأثر الذى يحدثه في الجمهور ، وأن يراه أيضاً ، ولتقرب كذلك من مكثيث عروض السيرك وصلات الموسيقى ، مؤمناً أن « الأداء الصامت » أرقى من الكلمات التى هي مجرد « حرفة على الحركة » ، وهو في كل ذلك كان يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية « مسرحية » أو « تمثيل » المهدف بها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح .

وأيضاً لم يكن « مايو هولت » متطابقاً بتجربته من الفراق ، بل مستحقاً إلى جوهر المسرح كما يعمل في مسرح « الكابوكي » الياباني أو مسرح « كاتا كالي الرقص » في الهند ، ثم إلى آراء « بالظروف » عالم النفس الروسي ، وصاحب نظرية الأفعال الشرطية الشائعة المتأخرة له . إن مهمة المخرج في نظره كانت ويجب أن تكون - هي أن « يعمل بوعي على إثارة مشاهدات جمهوره المعروفة » حين يطمون أسم مدعوون للمشاركة ، « هذا الجمهور الذى وجد كي يرى مايوريد له المخرج والممثلون أن يرى ، لاغير ، ثم تبلورت نظريته في روح من « التدرج البيوميكانيكي » ، يتم فيه اكتساب الممثل مهارة الرياضيين ولأعلى الكرة ، وعبره إلى آلة حية في نفس الوقت . أما هذه التدريبات فهي لون من الرياضة البدنية ، المهدف من هو تنظيم لاستجابات الانفعالية والعصبية للممثل حتى يصبح مثل « الرقص » ، كل حركة يقوم بها وكل إيحاء محسوسة ومنضبطة وتلقائية . هذا بالإضافة إلى تدريبه على استخدام « المكان » حوله والإكترام بتجديد علاقات مكانية ~~مع حوله~~ . المثلين وهى الموضوعات من حوله . ومن ثم فقد طالب « مايو هولت » بحمله بأن يستبعدوا نهائياً كل للشاعر الإنسانية ، وأن يحلوا نظام يقوم على قواعد

وبعد « تيبوفوف » يذكر المؤلف مخرجاً روسيا آخر يمثل التجريب القائم على مرج إنجازات ستيانلافسكى ومايو هولت والاستفادة منها في خلق شكل مسرحى أكثر نراء وأعظم تنوعاً ، ذلك هو « لانتاجيوف » الذى مزج بين « الحقيقة البيولوجية ودرجة كبيرة من الوعي بظاهرة الفسح » داعياً إلى « واقعية خيالية » بوسائل « لعب أن تكون مسرحية » ، ذلك يتطلب من الممثل ألا يهكروا « حول » الشخصيات بل أن يهكروا « مثل الشخصيات » ، فعل الممثل إذن أن « يجا ويهكر مثل الشخصية التى يلعبها » ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعري في جوهره ، دقيقاً في عمله ، رومانسياً في رؤيته ، ساعياً وراء الصدق والقوة ، يرى في الفن عتاً دائماً وليس شكلاً نهائياً وعنده أنه إذا استطاع للممثل الوصول إلى شيء جديد فلا شك في أنه يستطيع الوصول إلى شيء أفضل . حتى بعد افتتاح العرض ، فإن الممثل يستطيع دائماً أن يعمل على تطوير دوره .

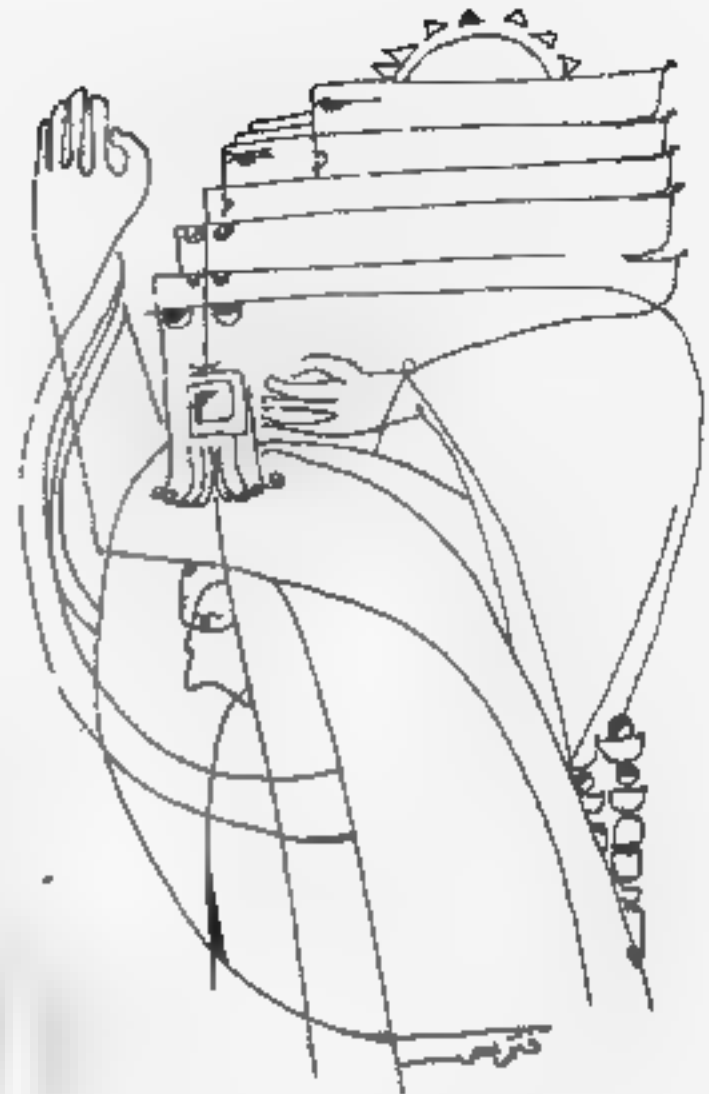
ويامخرج « لانتاجيوف » ينتهى مؤلف الكتاب عرضه للأستاذة الروس في فترة حافلة حية ، مليئة بالتجارب المتوازية الملهمة . وسواء كانت هذه التجارب معتدلة أو معطرفة فإنها في النهاية ثبت لهم في سجل « التراث » المسرحى ، الذى ظل حياً ومؤثراً في واقعة معاصرينهم ومن لحقوا بهم من مخرجي المسرح الأوربي .

ويحرص صاحب الكتاب بعد ذلك لـ « إيفورد جوردون كروچ » وه « آفولف آيها » ، مسجماً إياهما بالمخرجين « صانعي الرؤى » .

فقد تمثل عمل « كروچ » في ثورة عارمة على « الواقعية » ، حيث كان « يعلم » مسرح بمخاطب الشاعر من خلال الحركة وحدها . ومن ثم فقد كرس جهده في اتجاه معاد لمسرح الواقعية المثقل بالكلمات في حين أن أصول المسرح هي الرقص والحركة الصامتة ، وأن « المعنى » هو أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير . كانت « الواقعية » في نظره هي مجرد « عرض » في حين أن الفن يجب أن يكون « كل شيء » . ولذا فإن الطريقة الفوتوغرافية للحرفية مرغوبة لديه نهائياً . وعنده أن الممثل يجب أن يكون دمة « قصة » ، فلا حدود للأداء إلا ط .

«مايرهولت»، كان «رايهارت» يستعمل ويستعيد - بحرية كبيرة - من تكتيك السيرك والمسرح الصبي واليهامى ، كما كان هذه المقدس هو تحرير المسرح من لقل الأدب وحيوده ، وأن يقوم المسرح من أجل المسرح - إذ كانت عروضه أيضا مسرحا شاملا لكن الذى يبق له أنه - في حقيقة الأمر - ذات على التذكير بأن المتخرج يجب ألا يسيئ أبدا أنه في مسرح ، ومن ثم فإن مايراه ليس أبدا بالحقيق

• من بين رايهارت كذلك أنه خرج تلميذا هو «إرفي سكاتور» ، ذلك الذى «بكر» المسرح للمحمى ، في عشرينيات هذا القرن . وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «المسرح الوثائقي» ، وفى البداية كان «سكاتور» تصويريا ، ثم أصبح - كما يصفه «بريخت» ، الذى عمل مع رايهارت ثم معه - «صاحب أكثر المحاولات نورية لإحصاء طابع تصويرى على المسرح» ، حيث المتخرجون يمثلون هيئة بشرية ، وحيث يمثل المسرح برلمانا ، أما الهدف طم يكر في أن يقدم للمسرح «منحة تجربة جمالية» بل في أن يدفع ويستحث على «المحاد موقف عمل من قضايا الوضع والمواطن» . أما سبل تحقيق ذلك ووسائله فهي مشروعة ، ابتداء من التكتيكات للعدو ، والآلات والروافع الضخمة ، إلى تدعيم الأرضية الخشبية لدعامات من الحديد والأنابيب ، كل ذلك حتى يحقق الدراما هدفها في أن «نعمت» كيف ناضل ونظل على قيد الحياة [1] .



ثم تألى بدايات القرن العشرين فيتحذ التجريب طابعا يحتاجه البحث عن «الطراجة والبرودة التي تشبه برامة الأطفال» ، في عصر ميكلانجيلو وروميو وولف . ويظهر ثلاث حيترى للبحث عما هو بدالى في الفن ، يتكون من «جورجود شافين» و«إيرل سالى» و«جانك كوبر» مؤسس مسرح «الفيل» - كولومبي ، في فرنسا في عام 1913 . وتتحد هذه الحركة شكل الرقص القاطع لمسرح «الفيل الشامل» ، المعقد بالآلية بغيضة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضى ، والعروض المنسقة الزائفة للكلاسيكيات ، والطبيعية المسرفة في مسرح أنطوان

ويعنى التواضع يقوم «التجريب» لا على رفض الماضي أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برنامج مسبق «لمسرح المدة» .

المسرح المفتوح ، البسيط إلى حد مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبة ، ودون «بروز» المسرح ، مع استخدام المديكور في عرض واقتصاد ووقت «جوه» مناسب لكل مسرحية ، «جوه» يمكن عطفه تقريبا باستخدام الإضاءة ، وإضاءة عصر أو عصرين من العناصر الضرورية . ذلك هو «في الثقل» كما رآه وصل على تحقيقه «جانك كوبر»

ويتمدد خط «التجريب» بعد ذلك إلى ألمانيا ، حين قدم الناقد المسرحي «أولو براهام» - المتأثر بأنطوان - عدد من العروض ، محاولا أن يحرر المسرح الألمان من عروضه المتهللة ، وأن يبدع بحسرة الدراما الأوروبية المتطورة . أما بداية «التجريب» الألمان الحقيقي فيؤرخ لما تعرض مسرحية «علم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس رايبارت» ، تلميذ «نوتويراهام» - سنة 1905 . من نوات عروضه المسرحية الداتية على المسرح نحو تحقيق تجريبه في أن يستعيد ديث لامتراج بين أمثاليين والمعهور - الذى عرفه المسرح الإغريق الكلاسيكي كان أصل «رايهارت» أن يحتوى مسرحه «مسرح الآلاف الخمسة» ذا الخشبة المفتوحة ، لتزود بكل الامكانيات الحديثة ، التي تستوعب هوم الحياة حديث كما كانت «الحديث» العظيمة تحتوي كل هوم محتج الإغريق غير أن التجربة أخففت لأنها كانت «دون الطرق التقليدية للحياة» ، ودون أسطورة ، ودون «معد» نحو الطقوس ، ودون «تكنولوجيا» يسمى لتحقيقها . ومثل

أما «الممثل» فيجب أن يكر لا أن يشعر ، أن يعرض القضية لا أن يتفحص الشخصية ، كي يحقق «الإغراب» أو «التجريب» عند المتخرج ، في مقابل التطهير الأرضي المعروف في التراجيديا اليونانية .

وقد اكتملت النظرية الجديدة لدى «بريخت» الذى أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة ، وعلى في سبل تحقيقها إلى وسائل هذه ، مما أن يعتمد إلى إيهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع - بذلك - استمرارية الحدث . وفي النهاية يخرج «المتخرج» عصوا أفضل في عمنحه ، حين يكون قد ذكر في الحدث ، واستخلص كاتجيه

ويصبح «بريخت» مكمل المهم لتجريبه حين يتشامل هو نفسه . «هذا أسلوب جديد في الإخراج» ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكتيك كامل بطل كما هو ، ويظهر نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هي : كلا بالتأكيد . هي طريقة واحدة ، بالطريقة التي أبحثها نحن ، لكن التجارب يجب أن تستمر . فالمشكلة قائمة في كل الفنون ... وهي مشكلة كبيرة حقا .

ومن مسرح «إميل الطل» .. إلى «مسرح الحراس» تكون الانتداه إلى «مسرح النسوة» أو - كما يحصل «جيمس روس» - «بافاز» - بسبب - «مسرح النسوة» عند «أفترين آفرو» ، وأيضا «مسرح الفرج» عند «أول جيكوف»

وتابعا لمسيرة «المقامى والفرش» فإن كل أفكار «لوتو» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة - على الأقل في بعضها - بتجارب «آيا» و«مايرهولت» و«رايهارت» ، في محاولة الأخيرين لإزاحة الحائط الذى يحصل المعهور عن المشاهدين

أعلن «لوتو» تفجور على المسرح الفرنسي الذى كان مسرحاً للكلمة والمزلف ، وعلى الأداء البلاغى المنطق «الكوكجيدى فرانسير» واستبدل بشعر اللغة «شعر» النسخة أو المكان ، مستخدما الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإيماء و«الباتوم» والماء والأشكال البدائية والتلويد والأصو . وقد صبه ذلك بالرغم من وعيه بأنها جميعا أقل قدرة على «تحليل مشاعر شخصية» أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعرية مثل حقة الأنماط . ولكنه بهذا «الرغم» كان يؤكد رفضه وظيفة المسرح من حيث هي «تحليل للشخصيات» أو عرض للصراعات في «القضايا ذات الطابع المحلى أو القصى» . تلك التي تشغل كل مساحة للمسرح المعاصر وفي سبل ذلك الهدف قاطع سائيا «لتعريف المعروف للمسرح» ، ونادى باعتماد مكان تميز يشبه ساحة أو حظيرة ، تصمم كما تصمم الكنائس أو المعابد القديمة في «الثق» مثلا

الاهتمام بأخيرة الأساية الدينية ذاتها ، لا بالخط والتكوين كما بهم من الناس  
وس ثم تصبح «اللمة» في عروض طرفة جواهرهم هي الحركة ، لكنها والحركة  
الدخلية حين تصبح الكلمات عاجزة . أما المرح فلا بد أن يعود إلى اكتشاف  
«أصوله الدينية» حين نحدد صورة الإنسان ونزعمها في صراعه نحو الكمال ، نحو  
ما يمكن أن ندعو صورته في عين الله لا في عينه .

أما «أفونيكولايس» فيختلف عنها اختلافا كاملا من حيث التفسير  
الأساسي لمفهوم الرقص الحديث ، إذ يعتقد أن «الرقص» يشبه نحو أن يصبح كـ  
رياضية وتجريدا ، ومن ثم فإنه يفرص على المسكولوجي ، ويدعو الرقص أن  
يشبه باحثا عن العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى ، وأن يستمد من «التصوير  
البدني» !

بعد ذلك برعص التوقيت لمسرح الحليم والدعية . . وصاحبه «بير شومان» في أمريكا . وهو مسرح الخفاقة المرة . المسرح الخاطي الذي يقدم عروضه في أي مكان إلا المسرح التلنبدى . وهم يقدمون الخبز لجمهورهم في أثناء العرض ، ويرون ان المسرح يصبح صالحا حتى يكون له معنى عند الناس . لاغير

أما أعلم هي - كما يصحها المذهب - ذات تأثير خاص ، إذ تقوم على سهو  
أمرىكى بدليل قدم - سادج - لكنه ينير إحسان قويا وحاد ، وعلى حكمة شعبية  
سيطة - لكن لا محلو من حادثة - وهذا تأثير الأسر - والطقوس الدينية

أما معمل الرقصين اللذين هما - في أمريكا أيضا - فهو المسرح الذي نصبح فيه ملحنه كأول مرة الأولى ، هو مسرح التفاعلية ، والمغامرة ، والكشف ، والقوة

أما المخرج في هذه الحالة فهو المائد أو الكاهن الساحر وهكذا فإن التجربة تصبح عملية عرض في الحدث من أجل اكتشافه ، وشرح إذن - في صورتهم - ليس هو التسمية أو التحدث الثقافي - بل « هو تجربة ما يحدث نفسه » ، تجربة تشكل من وعي أولئك الفنانين بصورتهم ، ثم تغييرهم عن استجوابهم بالاسم ، عن طريق الصورة أو الأسطورة .

وفي النهاية تعرض للتلذذ لتزيد من التجارب الأمريكية اليوم، مثل «الموسيقى  
اللا مضمينة» - وفي «اللا موضوع» - وتجارب «جون كيج» ذات التأثير  
المتكبير - مثل «لوتو» - في كل هذه التجارب السائدة لأن ولكنه يخلص إلى أنه  
يرغم كل تلك التجارب - فإن المسرح ما يزال يضرب بجذوره إلى القرن التاسع  
عشر - من حيث إنه لون من العزبة أو الإجماع - يقدم على خشبة جديدة، قوس  
الدوار المسرحي - أمام متفرجين يجلسون صغافاً متتابعة متعصبة - وفي الخريف  
والخريف يعمد المتعصبون إلى الخروج على هذا التقيد - غير أنهم يواجهون مقاومة  
عديدة من جانب نميلة الخشية المتعصبة وغيرها من مبرر أي المسرحي المبرر  
وهذا الإحباط - بالإضافة إلى حقيقة أن المسرحيات المختلفة بحاجة إلى بيئات  
مختلفة - هو ما أدى في السبعينيات إلى تزايد استخدام أماكن غير المسرحي  
لتقديم العروض

م بصير للثأف إلى قاطعة التحريب كلا من نجارب «الوهرس» في ألمانيا .  
 واندادين . والمشرح السرى . وديك ب «جوان ليتنود» صاحبة فرقة «المعمل  
 للمسرح» في سترانفورد بسبب «البحر» . وقيل هناك «المسرح الحى» م مسرح  
 الشعب ونحال «بيتر بروث» الى «نكيتا الوعى» الذى يجمع أكثر نكاملات  
 جوانب إنسانيتها كلها - على حد نصير كارل يونج

وللنهاية فإن كتاب «الشرح التجرىي من استاسلافسكى إلى اليوم» مؤلفه «جيمس روس» «ليفانز» هو عرض مباشر ذو مبعث علمي - يكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحي ويردها مجدداً ، ويوضح بها داخل النص في الكيفية للأحاديث - بدءاً من الحداثة حتى آخر جدري صيني أم ترجمته المرسلة هي سهلة ومفهومة ، وليس فيه أي غموض أو خروج «عن الصلح» من دلائله الخفية فالأولوية وكل هذا يؤكد غائله هذا الجهد العلمي للدروس المسرحية في أي من خصائصه.

وبالرغم مما يبدو من جده هذه الأفكار فإن الرجوع إلى استنساخها يمكن أن  
يؤدي في تحقيق «الاتصال التجريبي» بين التجريبيين ذلك أن استنساخها كان  
يبحث حقا عن «مسرح لا يصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع» بل يحاكيها  
بحر على نحو هامس في أناملنا وروؤنا» وعلموا، يؤكد - بعده - أن «المسرح  
ليس يعود ليجد نفسه أبدا إلا حين يلهم المستخرج العناصر الحقيقية للكونة للحلم».

كل ذلك يؤكد أن العمل التجريبي ليس مجرد انتفاعه أو حرفة - بل إن له جدوره الفعلية. وعليه فإن التجريب لا يمكن تحقيقه إلا في ضوء مقارنته الآخرين من الصانع من المجال ذاته

أما أبو حنيفة، فقد كان اتعاه الأساس هو: أن المسرح يجب أن يعمل كل ما في وسعه كي يجعل المتفرج يصدق ما يراه في العمل المسرحي.

وهو في سبيل تحقيق ذلك استبعد البؤاز المسرحي ، ونقل الحدث إلى مكان الجمهور - مثل فعل هاينر هولت والفرغوف - لكن على نحو أكثر ناسية ، فأحيانا كان يحيط الجمهور بالحدث ، وأحيانا يكون الجمهور في وسط الحدث ، أو يجري الحدث على خشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور ... اتخ هذا بالإضافة إلى قيامه بتطوير «المنشأ» في المسرح ، واستغناءه موسيقى ، خصصها لخدمة العرض المسرحي ، ولابد في النهاية من أن يستجيب الممثلون للجمهور ، كما استجاب لهم في تلك العلاقة الحميمة النادرة حيث دهب حائل الزمالة بينهما .

أما اختلاف الجوهري عن «أولو» فبمثل في جوهر مسرجله التي كانت  
طبيعية في أسلوبها، اشتراكه من حيث المضمون. - أنصف إلى هذا أنه لم يكن من  
أهداف الكشف عن منطقة ما وراء الشعور، مثل «أولو» و«أولي» المؤلفين «أولو»  
كأنه مثل كريج - عبوة على منارة ترسل الإشارات إلى «أولو» وأن القيمة  
خفية لرأت تمثل في أنها نضع أماما إسكافية الجاه جديد للمثل كسرهم

وتتصل بحیوط التجربہ ایضا ہیں۔ استعمال ہونے والی دوا جیروٹوفسکی،  
سائیب، المرح، الفلور،

فلقد أكد هذا الزائد الروسي أنه «لن يخلق الفن العوامى التعامل والمزور إلا  
الاهتمام بذلك الخفية وسيدعى الموهبة وهو الممثل الموهوب» !!

وهكذا بحث «جروونوفسكى» عن «جوهر المسرح» فوجدته ممكن التحقيق دون  
إياء أو مكياج ودون ديكور ، ودون إضاءة ، ودون مؤثرات صوتية ، لكنه أهدأ  
لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمخرج ، وقد رفض  
«جروونوفسكى» - تبعاً لذلك - عرض السرقة الذى يسمى بالمسرح الشامل ، وسماه  
«لغو شاملاً» وهدى مسرحه الفقير الذى يعرض عليه العملية الروحية للمثل ،  
حتى يصل به - بعد سنوات من التشويش التكنيكى الضيق المصارع - إلى تلك  
النبضة من الزمى الحاد - كما فى لحظة الوجود - حيث يصل إلى «عطاة لحظة  
الحب»

امثل عندنا هو « واجب » بحق العمل الفدائي ، ويقود الجمهور إليه في حركه  
الوقت ، والعلاقة بينها هي علاقة فنوتر سيكولوجي . . . سهدف إلى أن نجعلها غير  
محدودا ، وسنحفل من غيرتنا ، وعملنا بامانة ، ونحقق ذواتنا . . .

وكما سبب برهنت بدع المخرج إلى التذكير - فإذ جروفتوسكي به بأنه «برعجه» على مستوى عميق جدا - لكنه ليس أي مخرج - بل هو نوع خاص من الجمهور - ذلك النوع الذي يقوم بتجليل نفسه :

وبمعرض الكتاب بعد ذلك لإصدارات الرقص الحديث ، لتجارب «عونا  
مجردهم» ، والإيرين ميكولايس ، حيث يؤكد أن أهم إضافة لتطور المسرح في القرن  
الثماني عشر كانت هي لإصداره التي صممتها الرقص الحديث

ومندوب أدركت، إيزابورا فتكان، عليه ربط الحركة بالانفعال - وكانت أول من فعل ذلك - حتى اكتشاف «الإنسان الداخلي» . اتخذ جوهر الرقص الحديث مبدأ «أن تنبع الحركة من «المفكرة» ويصلها الفعل على الانفعال» . وأن يكون

# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

□ فريال جبوري غزول

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك محورين رئيسيين في التعامل مع الفن المسرحي السياسي والفنقوسي. وهذان المحوران بالزعم من استراتيجيات الظاهري إلا أنها يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية فن المسرح السياسي كما في المسرح الفنقوسي يكون للعرض دوراً نسبياً معيّناً موعياً، أو متخفاً مظهرًا، وقد اعتبرنا مقالنا لكل محور من دورياتك تقدمة مختلطة.

### المسرح السياسي

(١) في بريطانيا

اخبرنا من مجلة تحمل عنوان الفصلية المقدمة المصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر مقال كتبه أستاذ الدراما في جامعة مانشستر مايك مارتن: «البحث عن شكل في المسرحيات الحديثة»<sup>(١)</sup> وينصير المقال بمسألة تناوله للموضوع فهو يبدأ بتسليال خلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص خمس مسرحيات مع تقديم لكل منها - ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل.

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن الخيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ونقاش المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية. وفي أول الأمر كان هذا المسرح موجهاً إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح، أما الآن وقد توسع المسرح اليساري فقد صار بينهم بالشكل الذي ولا يمكن برصائه السياسية.

على أن يظهر أحدهما بالعرض قبل المباراة فيحفظان بجلد المباراة. وهذه التناقضات فصحك وتقابل ما بين الجانبين. وينتجح المؤلف في التنازع الجمهور - كما يقول كاتب المقال - بأن صاحب الشركة متالف وأن عائلة اللاكم مطلوب على أمرها. ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم الشخصيات مسطحة ومع أن المسرحية تلمح إلا أنها غير مفيدة فهي لا تكمل الجمهور على التصميم بأن كل مستوى الشركات متفقون، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سبباً بين أزمة عائلة اللاكم وفشل صاحب الشركة. ويبدو البؤس والتعلق بمجاورين ونابحين من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية، أي أن الحركة بين العالين والمطلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبيعي.

٢ - أما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي «جيش للمولف تريور جريفش»<sup>(٢)</sup>. والمسرحية تصور الواقع التي مر بها العمال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ ومحاوئهم السيطرة على الإنتاج. والمسرحية تركز على جيبين سياسيين عبر شخصيتين رئيسيتين. كاتبات «جرامشي» فالأول يمثل الاتحاد العمالي الدولي وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرغبات الجماهيرية إلى ثورة شاملة. وهو يتصور بالإنجليزية السياسية بعكس «جرامشي» الذي يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد أن يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها كاتبات. ويضيف صاحب المقال بأن للمسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمنظرية سجالية. ويمثل الشخصيتان اتجاهين سياسيين تنفصها الحيرة والشخصية مع العلم أن شخصية «جرامشي» تسمح بالكشف عن أبعاد فريدة وإنسانية ولكن تظهر عليها صورة كاتبات الذي

١ - أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان عالم محزون يا أنيدى لباري كيف<sup>(٣)</sup> وعنوانها مستعار من كوميديا لفرانس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ - ١٦٢٧). وهي مسرحية تحمل الجمهور بشائعه صاحباً ساعراً من التباين الاجتماعي. وهي تصور معركة في ميادين الصراع الطبقي. وتصور المسرحية الجانب المهيمن عبر شخصيات مثل إليزابيث قلعة الاستغرافية وصاحب شركة وابنة «جانب» التي تتألبا رغبة العمل الاجتماعي. ومدير في قسم الأمن (سكوتلند يارد). وفي الجانب الآخر نجد عائلة سبرايثلي وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفي. ويصور المؤلف التناقض المكثف في تصرفات هذه الشخصيات، لصاحب الشركة يود أن يتل قلباً لوستغرافيا ومع هذا يتصرف كالمرافق في ملاحقته للفنون. أما في الجانب الآخر فهناك اللاكم «بيل» الذي لا يدخل حلقة الصراع إطلاقاً لأنه يتفق مع مناهضة سبباً



مخون من معرض إلى ثوري - مضاد التراما بالخط السوفيتي الرمزي المتعدد بعد الانتفاضة في إيطاليا وهكذا تبقى الأفكار السياسية الخطيرة التي يتخوى عنها الخلد نظريه وبعبارة عن تجربة المشاهد

٣ - أما المسرحية الثالثة فهي مسرحية البجورية عنوانها الرومان في بريطانيا للمؤلف هورلد بريدج<sup>(١٢)</sup> وفيها يقدم الأديب علماً ماضياً ليوسى بالخاضر وعلى حلبة المسرح يتوالى عللين عالم الكلتين Celts حين يفزحهم الرومان م السكسون . وعالم شيال إيرلندا المعاصر ويرى صاحب المقال أن البية المسرحية صائبة فإن الفتح الماضى المجهول حتى الكلتين المظلوين بالضرورة يصبح حاضراً بانهم (الاييرلنديين المعاصرين) الموازي له مقلداً ومع هذا فقد فشل المؤلف في رأي صاحب المقال لأنه يفقد البراعة - فاخزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتين) تقصده للهارة والصقل فالأحداث تركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة . ويبدو فيه وكأنه يستخدم لغة إيديولوجية . وهكذا بين الحزء الأول فيها لا يتم إلا لها تدور عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تعنى من قيمة الرسالة الإيديولوجية للنص المسرحي . وفي نهاية الحزء الأول يستبدل المحدثى الرومانى بدفقه يبدله جندي بريطاني ويقطع هجوم ثائر كلتي مجاربه بالحجارة باستخدام رشاش . وفي الحزء الثاني من المسرحية الموازي للحزء الأول ينتقل المؤلف إلى شيال إيرلندا . وفيه تطلعات بقوفا المحدثى البريطانى تبعد ما قاله المحدثى الرومانى في الحزء الأول . ويرى صاحب المقال أن الموازي بين الحزء الأول والثاني يتم عبر التكرار لا عبر التماثل كما ينير شكوكه لظفرج في القضية . مع العلم أن التشابه بين الماضى والحاضر وارد . ولكن سوء تقديمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى توجيهه عند تقديم الأحداث عنظر العنف الانعصاني عرضاً عن توليق أوجه المناسبة الإنسانية وهوود حربة المظلوين في الصراع

٤ - أما المسرحية الرابعة فتعنوانها هي "ملعون" أو "مهدوس" وهي للمؤلف تيموثي لور<sup>(١٣)</sup> ويجرى أحداثها في ضاحية من ضواحي المدينة الإنجليزية توتنهام خلال مائة يوم - مايو - أغسطس ١٩٤٥ (أي بين يوم انتصار الحلفاء في أوروبا إلى يوم انتصارهم على اليابان) . وهي فترة تكشفها هجوم الماضى الحربية ونظاعات السلام المستقبلية وفيها يركز المؤلف على ثلاث أصوات جون الصمدية . وبينى الرومانسية . و ساندرو الشخصية الرئيسية المصابة بالانفصام . وهي تحاول أن تطلب على مناساة موت إبيها الصغير خلال غارة جوية قصدي بأنها حامل من أمير حرب إيطالي . ورد فعل الأخير بشير إلى إبيها شخصيتها . فجور العملية تقترح الإجهاس . وبينى الرومانسية تقع ساندرو بالاحتفاظ بالخير مع أن الخنى وهم في ذمى ساندرو المضطرب . التي تعصر أصحراً إلى الاعتراف بأن حيلها لم يكن أكثر من حلم وخيال ويرى صاحب المقال أن المؤلف يتجح في جذب قتيانها إلى المراهق المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتضيق فيبر الشخصيات معقدة . ونقطة . ونبت واجهة لبث أفكار معينة . كما يشاهد العالم الخارجى مع هام الأصوات المتاعل عبر التقارير الإذاعية وفي شخصية جون الذي لم يحضر الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حزب العمل . وفي النهاية عندما تواجه ساندرو ريف أوطانها تتجدد مأساتها وتتحرر . ويقابل هذا الحدث خلاص . أحدثت العام عن السلام وهكذا تختم المسرحية بالفرقة

٥ - أما المسرحية الخامسة فتعنوانها "العالم" وهي للمؤلف إدولرد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان "أوراق المناهض" <sup>(١٤)</sup> وفيها يوضح بوند نظريته وتصوره للمسرح السياسى فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فردية ويصبح ممثلاً لعلاقات أكثر عمومية . ويوند من أهم المنظرين للمسرح المتأصل في بريطانيا . ويرى بوند أن المجتمع البريطانى مجتمع لا عقلانى في الدرجة الأولى . فالعالم في عصر التكنولوجيا الحديثة قد غيبت الحياة ولكن النسق الخيالى الذى يحكم العلاقات الاجتماعية في بريطانيا لم

يتغير كما دلت مرتبطة بفاهيم الخطافية كالسيطرة والإكراه . وللمجتمع البريطانى بية سطوية تتركز على دعمتين التفصيل والقمع ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التي تحكم المجتمع والوعى الذى يتعبر به الفرد هذا المجتمع ويرى بوند أنه لابد من توعية المجتمع وقصص لاعتقالاته بالإشارة إلى القمع والتفصيل الكلتين فيه وهو يقترح ما يسميه بالمسرح المتأصل وهو مصطلح مستعار من برحت وفيه يصر الإنسان عبر دوره الطبقي كعامل الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالنسق الاجتماعي والنسبى الذى ينتمى له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية للعالم قائلاً إنها لم تتجاوز القدره بل علمتها في صرامة العرض وهذه السياسى فالمسرحية تصور انواجهه في إصرار عالى بين الإدارة والمال في شركة عميات . من من وتصور رد فعل إخوانى عند التحول جماعة من الإلهاميين الذين يقومون بحطف مدير الشركة (ومن ثم خطف سائق الشركة خطأ) من أجل الدفاع عن حقوق العمال . ويصحح المؤلف - كما يقرب صاحب المقال - في المكثف عن عصر العنف في لكليك الإدارة التي تعادى مراجع المال أو إندراجهم في دمرة المهرمين . ولكن المؤلف يفشل في إصغاء بعض الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثة التي يقدمها . فثلاً مدير الشركة المخطوف لا يندى الحرف للرفع . وهناك حدث واحد فقط يتدخل فيه المواقف الإيديولوجية بالاتصالات النفسية وذلك عند مواجهة العمال للإدارة على المسرح

ويختم صاحب المقال عرضه للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسى مازال يبحث عن الشكل لللاثم وإن هذه المسرحيات تجريبية في أساسها . ومع أنه يوسع الشكك أن يعرف ما يجب تجنبه في المسرح السياسى إلا أنه يصبب فيه أن يقول ما يجب تضمينه في هذا المسرح . وهو اعترف من صاحب المقال بحدود الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة

#### (ب) في الولايات المتحدة

لقد اعترنا مجلة عمل عنوان النص الاجتماعى في عددها الأول الصادر في شتاء ١٩٧٩ وهي مجلة تصدر ثلاث مرات في السنة عن جامعة وسكس الأمريكية والمقال الذى نحن بصدده عرضه يحمل عنوان سياسة المسرح - النقد . وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع في قسم الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك <sup>(١٥)</sup> والمقال عن عكس مايلط يطرح إلى التنظير ويبدأ عقيدة في نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيتين طبعيتين بدون أن يربط ربطاً محكمًا بين النظرية والمسرحيتين . وهذه نقطة لحفظ أولية من جانبي كفاية

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسى ريموند ويلم Raymond Williams الذى قال بأن النقد الماركسى ليس مجرد إلهام الحمية الاقتصادية في الدراسات الثقافية . وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعين البعد الاجتماعى والبعيد المادى . ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كتلة للرأسمالية تبدأ بتقد المقولات Categories ومنها الثقافة وعلى هذا حال النقد الماركسى أن يبدأ بتعظيم البقى في وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً . محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية للأدبة . وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير متزل عما حوله . ويصبح عاملاً فضلاً في تشكيل الوعى

ويرى ريموند ويلم أنه لابد للنقد الماركسى من أن يكون سوسيولوجياً وسوسيولوجية الدراما تقضى دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية . والعلاقة بين المسرح والجمهور . ويذهب . صاحب المقال إلى استباط المقولات من منطق الأشياء التي تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واقع . ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كعمل موضوعي ومستقل كخطوة عهدية قبل الدخول في علاقة المسرح بالجمهور وبناء على ذلك يقترح فصل مسرحية عن بقية النصوص ودعها في الظاهرة الاجتماعية للأدبة . كما أنه يقترح على الفصل الماركسى للدراما البدء بمفهوم المسرح لا بتعبه لأن ثبات النص وموتيماته لا تكفى لمعرفة ما إذا كان النص رجعياً أو قديماً . وفيما أو نقدياً وإنما تكشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقعه على الجماهير .

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسي للتركسي لا يقدم خصوصاً حتى عليا الجمهور ، ويستعصي ، كما يحدث في المسرح اليورجوازي التقليدي ، وإثنا يقدم ما يسميه بـ "النقد أي مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، وإنما مع ما في هذا التجديد كسر هيمنة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة

ويستشهد صاحب المقال ليطبق ملامحه النظرية على مسرحيين طبيعيين عرفنا في نيويورك في ربيع ١٩٧٨ واحداً يحمل عنوان "الكلب الأشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بمثلها فرقة معروف ماير Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة "Cops" وقد قامت بمثلها فرقة العرض Performance Group

١ - في المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحي على توجة من الأهمية فالمسرح الراديكالي يحاول استواء المسرح في الحياة ويملك على مواضع المكان المحدد الذي يعرف عشية المسرح والذي يمثل نوعاً من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين قوسين . ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحي الطليعي المعروف بطرح الحي living Theater أن يذهب الجمهور إلى المساحة في العرض المسرحي ولكن دعوتهم لم تنجح

لقد عرفت مسرحية الكلب الأشعث في مكان واسع بحيث لا يمكن تبعا خلال نظرة عابرة . وعلى المنظر أن يترك رأسه وجبهته في اتجاهات مختلفة ليرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج . وهذا يتخلص المسرح من كونه سلطة ثقافية تقدم للزبون . وهذا المذهب يمر في تجربة تراكمية لا استمرارية ، قد يمنع هو من خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أي رابط وهكذا تحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة مرفقة إلى شهادة

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طائفة ، تغطي فيها سجادة واسعة للمساحة المسرح ، وكأنها حيلة وعلى حافتها يقف الممثلون وحظهم واجهة للباحث فيعلم أنهم عن نظام على وتغطي أبعاد السجادة وواجهة للباحث على الجمهور وسامان في عملية تستطيع حركات الممثل ، كما أن الممثل يطلق من مكبرات صوتية موضوعة في عزلة جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك رابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور

ول القسم الأول من المسرحية نرفع السجادة فجأة ، بشكل يوحي بأنها متباعدة الجمهور ، حتى نحس باتجاه اليسار وحركة السجادة مهمة في رأي صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبقى المصور بالقلق حتى بعد إعطائها وعلى حركة السجادة أزمة وهي كمثل في الفعور بالفضاح ، ضياع الشمولية وإبعاداً من تلك اللحظة تقوم المسرحية على توتر الجمع بين الجزئيات غير المتوافقة وتصريحات ومشاهد ، مكونة لوقائع وهواجس متضاربة . وتتحول المساحة التي يتم عليها التمثيل إلى جزء مفككة عن بعضها ، وعليها معدات وأغراض مبعثرة . وهذا التبعثر في المعدات يقابله تبعثر في الضوء والصوت والحركة والقلق يتحدى مبدأ التسييل . وكل حركة مسرحية يوحي بأنها لا تسبح بتشكيل استمرارية وتكامل ودية . وكل كمثل فيها يمثل خطأ ، له وقافته وحركته للبيئة وهناك منافسة ومواجهة وإزاحة مستمرة

ويرى صاحب المقال أن في هذه المسرحية هدفاً للوحدة الترمية التي تفرضها السلطة والأخلاقيات الزائدة التي تدعوها . ومع أن المسرحية تنطد إلى الترابط النظري إلا أنه يتم فيها ترابط عمل . ترابط الطرف بالكل وبناء على ذلك يرى صاحب المقال أن المسرحية ليست طريقة بالزعم من أن عرضها يسرودة أربع ساعات . ليست صعبة بالزعم من أنها تنطد إلى الوحدة لأنها تتميز بكتابه حبيبة . كنهه النسيج المسرحي وهكذا تخرج المسرحية عن رفض لخلق القوة العائمة . وجاليات القود والوسطه ومراهم وحدة واستمرارية النظام السائد ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعي وصيرورتها للتورية أي عندما تصبح مسرحية تمارسه توريه إبداعيه أو ما يسميه التركيبون بـ "praxis" فعل الجمهور

وكما أن صاحب السجادة في الجزء الأول من المسرحية بما الفاصل بين البداية والنهاية وعدم التتابع ، في الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية جديدة البداية وذلك عندما يطالب دور أسباده بأن يمشوا بأن هناك ما يتجاوز نفوذهم وهو طلب بالتسلح والإكثار وليس بالثورة ، أي أن المسرحية في آخر الأمر تتراجع عن مبدأ البراكسيس الذي مهدت لمأزسته خلال العرض وتستخدمه بالخامس يمثل فكراً جاهزاً ، ويطلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الأشعث راديكالية إلا إنها في آخر الأمر تؤول مسرحيتها على راديكاليها

٢ - أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التي تنهى بحسم التبعثر والاضطراب بأن ترفض الحل السابق . تتوالى الأحداث في مسرحية الشرطة بلا أي رابط وكأنها كلها احتفالية وعرضية ولا تشير إلى شيء ، وفي آخر ربيع ساعة من العرض يحدث عصف غير متوقع ، ولا يتم على مفرى . والعرض يستحوذ على انتباه الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يحدوا وحدة في المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات في رأي صاحب المقال

وأحداث المسرحية تدور في مطعم شعبي أمريكي ، فبدخل الممثلون ويظهرون انظر عن ملابسهم ويظهرون الأكل ثم يأكلون ويشربون ويتصرفون . وهذا المطعم يمثل لحظة ، بالنسبة للزرة وفيه نسمع للمحركات وحولات وطلبات وفترات صمت وحركة الخففة وتقديم الصحن . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران ليصبح دقات وهو أمر صاقل وفجائي كسرى يشق في بيت مجاور ولكنه لا يمسك شيئاً . وتبدو للمسرحية كاستعداد لا يحدث في الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان العادي يومياً ، إلا أن وهي الجمهور يملأ بعد حضور المسرحية ، أي أن للمسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها تدخل إلى الوعي السياسي .

ويختم صاحب المقال بقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملًا حتى لا يمكن استغلاله وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث في الفنون الأخرى حيث يرفض الممثلون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأسمائها المختلفة

ويبدو لي تعليقاً على هذا المقال أن أخيف أن الخوف المهيول من فكرة الرأسمالية الأمريكية على الحريات والحرية والوظائف كل نزعة لوردة وإخبار في خدمة المراهبة قد أدت إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيرة أو خاصة غير جاهزة حتى يشارك الجمهور في تشكيلها أي يساهموا في تلمسة إبداعية لوردة تصعد من وعيهم من جهة ، ومن جهة ثانية تقي لقادة المسرحية غير المتكاملة عصبية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لي من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية في المسرح اليساري ما زالت تنصب على التوضيح الثوري فيما تركز التجارب الأمريكية على الشكل الثوري في المسرح السياسي

### المسرح الطقوسي

أما المسرح الطقوسي فيبدو الاهتمام به غير متساو ، أحدهما يرى في مسرحية تشكبير نصيراً عن ظاهرة طقوسية والأخر يتعامل مع جهائيات ويربطها بالفرس ولما يشيران إلى الناقد وعالم الأنثروبولوجيا فكتور تورنر Victor Turner الذي تركت عموه أثراً عميقاً على الدراما ، كما فعل من قبله نيل - شروس Levi - Strauss على الأساطير والنقص

### (أ) النص المسرحي والظاهرة الطقوسية

في فصلية تحمل عنوان "الدراما المقدسة" وفي عهدها المصدر في عريف ١٩٨٠ مقال بعنوان "الحلم والظاهرة الطقوسية في حلم ليلة صيف" كتبته فيلورس فولك من جامعة برنستون وهي محاضرة وكلمة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح التشكبي .<sup>(١)</sup> وفي هذا المقال تعرض صاحبته بالتحليل والتشريح لكونيتها

شكسور حلم ليلة صيف<sup>(١)</sup> وهي تقول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كصوت كما أن شكسور في مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كسر من الأسرار.

وبدأ مسرحية حلم ليلة صيف يرى لكل شخصية دورها الخاص الفريد التي تتطور مع زوى الآخرين وكل منها يصور أن رؤيته هي الأصح ، فتد البداية تواجه هرميا والدعا وهورق أليسا محيا وتخلص أن تزوج الرجل الذي اختاره والدعا لما تقول . وبألت والدی يرى يحيى ، ورد عليا القنوق : «هل من المستحسن أن تظهر هناك عكة والبلا » . ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد معلومات لقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما المجهوس فیر هرميا فیريد أن يزوجه من ديجريوس وهذا الأخير يريد لها ولا يريد صديقها هيلينا التي تحب حياً لا نظيره . تظهر هرميا أن تهرب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أليسا وهناك في الغابة يدق بها ديجريوس وتعلق به هيلينا . وفي الغابة يعيش أوبيرون ملك الحی وزوجته . وبعد أن يسمح أوبيرون بحب هيلينا لديجريوس وحسد الأخير لما يقرر أن يضع في عينه عصياً سحراً يحمله يمشيها ، ولكن يوضع العصى سحراً في عيني ليساندر ثم ديجريوس فيصبح الأثنان ولقین في غرام هيلينا . وأخيراً في نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا ، ويحل ديجريوس عاشقاً لهيلينا وهكذا تنتهي الدراما بزواج العناني وسليم السبعة

وترى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام

أليسا — الغابة — أليسا

وهذا التقسيم يراى ما يحدث في طقوس الانتقال ويعرف كاتوس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلي

« يشير المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) غير عملية الانتقال (الأساسية) في حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التي توفر مكانة معينة والإعلان عن انتهاء مكانة أخرى معينة ، توفر للفرد الدعم العاطفي والتأكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه » .

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دراسة فكتور تورر لثلاثة طقوس الانتقال في زامبيا (غرب أفريقيا) حيث يتخذ الفرد قريته إلى الأدهل والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية مجدداً ، متخلياً من منزلة معينة إلى أخرى . ويرى تورر أن هذه الثلاثة المرتبطة في الأدهل والطقوس البدائية لها ما يقابلها في كل المجتمعات ، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها

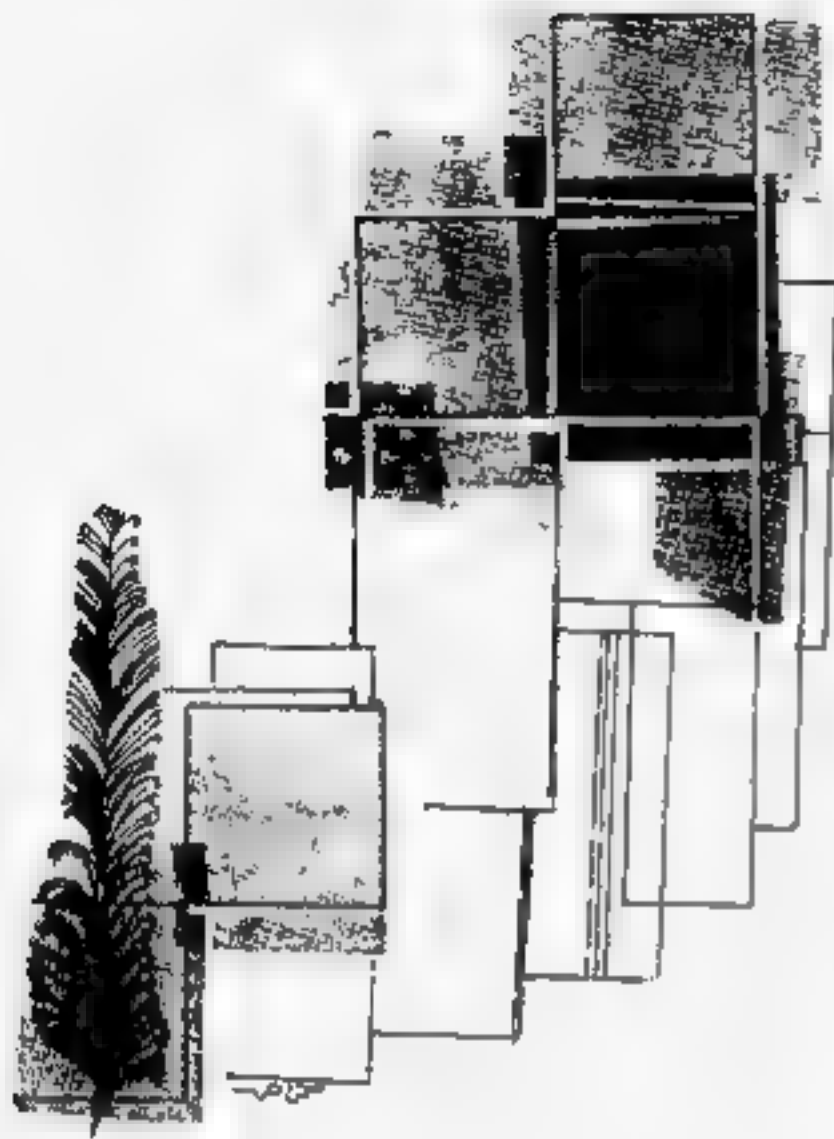
١ - البنية Structure ويقصد بها الخط المبرر الراسخ للنظام الاجتماعي المبني على القوانين والعادات . ومن الواضح أن مفهوم البنية عند تورر مغاير لمفهوم عند البربر

٢ - الجماعة Communitas ويقصد بها عنصر ملافت وعفوى من الأفراد في ظروف لا تقليدية وهي تمثل النظير المكسي للبية ولها يحصل الانتقال والتحول وبعد التور في هذه المرحلة الجماعة يرجع الفرد إلى مجتمع البنية

٣ - الجمعية societas وهي تمثل ما يحصل للبية بعد أن تتجدد بالجماعة ، أي هي حصة فاعل البنية بالجماعة وجدليتها<sup>(٢)</sup>

ويرى تورر أن البنية تتعبر بعد فترة تحتاج إلى تجديد وتطير فيتم مرحلة الجماعة فترجع إليها فباعتبارها وقد ربط تورر بين ما سماه بالبية والبنية - المصادرة (أي لا بنية الجماعة) ليسر يطاق المجتمعات بما فيها من حد وجزء ، من نزعات مخالفة والاضطرابات لودية .

وترى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذي قدمه تورر فغالب بين الإطار النظري والمسرحية



١ - المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأليسا طابع سياسي وقانوني ، تحكمها الأعراف والتقاليد ، فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تلتزم الدعوة وتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعة لتجديد ذاتها . ويبدو لنا في هذه المرحلة دور أليسا بالرجل التاريخي المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يرفضها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدعا يتبع الخط نفسه . وهما يبدآن هرميا ويقرعان عليا طاعة الأب وإلا تحكم عليا بالموت أو الرعب . ولا يبقى إلا الحروب حلاً لهرميا وحبيبها

٢ - المرحلة الثانية أو الجماعة وفيها يكون للغاية التي يهرب إليها العاشقان جو الانتقال والممكن والحلم . وفيها تبعد الشخصيات عن جمود وعلم المرحلة الأولى ليشاركوا في سيرة وتعلق ودينامية هذه المرحلة . فهناك ارتداد من التاريخي إلى الخيال . وفي هذه المرحلة تصبح القوالب الإبداعية نقطة الانطلاق لخلق السهام لاحق . وحتى اللغة في هذه المرحلة لتكسب خالية وترى صاحبة المقال أن الحلم والغنائية يشتركان في عنصر التكيف الذي تلتذ به الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحويل وهو عرض للمسرحية وفي هذه المرحلة القروضية المتميزة بالبية - المصادرة والعنبة يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الخفي للحب . ولما التجر تنتهي المرحلة الثانية وبهني الحلم

٣ - المرحلة الثالثة وهي مرحلة الجمعية وفيها وصف لوضع أليسا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعة وهي تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل . وفي هذه المرحلة قسم لتالية البنية والبية - المصادرة المتميزة للجماعة وهي تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بامتصاصها امتصاصاً خلافاً للطوائف الإبداعية للأرضي المتصلة في الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعلم

وهنا لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لغة الخيال لكي لا تتصلب وأن الحركة للمسرحية من أليسا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أليسا أو مصطلحات تورر من البنية إلى الجماعة إلى الجمعية ظاهرة أولية لها وظلغة التصحيح والتطهير

## (ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

في محلة تحمل اسماً خفياً . الشيرجا . بن طيحا الشعوب والتي تصدو عن جامعة بوسطن مرلي في السنة مقال بعنوان «جماليات العرض» (عريف ١٩٧٦) وقد كتبه ريتشارد شير وهو رئيس تحرير سابق لمجلة الدراما ومخرج فرقة مسرحية في نيويورك اسمها «فرقة العرض» وقد أشار إليها المقال التالي الذي عرضته في مجالته المسرحية الشرفة . وله كتابات عديدة عن المسرح .<sup>(١٢)</sup> أما اسم المحلة «الشيرجا» فأتى من لغة الشعوب الاسرائيلية ويدل على فرح يستخدم في الاحتفالات الطقوسية.

وأهم ما يفتوق له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض في التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان في مرحلة الصيد والتجميع أي ما قبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لغرض احتفالية في كهوف مريّة وهي تشبه ما يُعرف بالكرفالات ، وهي الأصول الأولى للعرض المسرحية . ويرى بناء على ذلك أن المسرح كما كان محض للعرض المسرحية أقدم بكثير مما يصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد اليونان . ويرى الخط المسرحي كما بلّغ جميع بطله عرض ، ثم نشأت وهذا الخط يتواجد في المدن بشكل عادي ، فمثلاً عندما يحدث حادث نرى المايين يجتمعون حول المكان ويتسألون عما حدث ، ثم يفرقون وهو شبه ما يحدث في قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تسيلاً . وفي المسرح نلاحظ نفس الخط الدرامي للمعاني على قاعة الطريق ول المحكمة ، ولكنه يحصل بشكل في

وهناك خط آخر من الدراما التي تتواجد بشكل عادي وهو المسيرة . ويرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بالفرح حيث تنبع عطفاً معيناً وتعرف في أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة . ومن أشكالها المسيرة التذكارية والاحتفالية والاستعراض العسكرية . والمسيرة عكس الحدث الدرامي ، لأنها مسبوقة للحدث المسرحي وأبى منتهي . ويجد صاحب المقال أن الحدث الدرامي والمسيرة هما وهما المسرح

ثم يدخل صاحب المقال في توضيح علاقة شكل المسرح المعاصر بالنمو الذي يقوم به في ثقافة ما فمثلاً للمسرح الأخرى كان يتميز بوجود المذبح الشعائري في وسطه واعتباره على أنه شيء وذلك لدوره الديني وعلاقته الحميمة بالديانة . الدولة أما المسرح ذو السيرة والمثل الذي واكب الرأسمالية فهو يقدم الدراما على تماس بضاهه يحاول أن يجتذب الجمهور لها . ولهذا يركز على التذكير والتلاشي المسرحية . ويضيف صاحب المقال أن المسرح القديم والقديم يتبرك بدورها المثل أي أنها يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذي اعتد عليه فهو يقوم بالتحول

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية فكتور تورنر بصورة خاصة كتابه «الدراما واليهودان ونيجاز»<sup>(١٣)</sup> وفيه يستقر أن في دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد فراسي) تتكون من أربع مراحل

١ - مدح أو تحقير يتصاعد ويصل إلى درجة

٢ - الأزمة ثم يقف

٣ - محاولة رأب الصدع بالصيغة أو التوسط وينتهي

٤ - إما بإعادة التكامل أو الانفصال

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل الخمسة تتواجد في الدراما المسرحية كما تتواجد في الدراما الاجتماعية ، وهي عملية لا تقتصر على ثقافة معينة ، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يجري على هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع تدرج في النقطتين الثانية . يرى تورنر أن العنصر الدرامي يقع في الصراع وحده أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن في عنصر التحول . والتحول يتم في المسرح على ثلاثة مستويات . في الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يتكيفون

نفسهم بالنمو وكذلك عند الجمهور الذي يتغير إما تغيراً مؤقتاً (في الدراما الترفيهية) أو تغيراً دائماً (في الدراما الطقوسية) . ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات ، في الدراما الفنية تشمل الجمهور أما في الدراما الاجتماعية فهي تشمل المشاركين أو اللاعبين فقط . كما أن التغيرات في الدراما الطقوسية تكون في المكانة أو الميزة أما التغيرات في الدراما الفنية فتكون في الرؤية أو الوعي

ويجد صاحب المقال المفوض في المسرح المعاصر إلى مرجه بين المسرح الفني والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث في الاعمال المتفرقة والمسرحية . ويرى أن تزايد الإحباط يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى هذه الإحباط أي القيام بفراس فراسي وهذا مشور خطير إلى فشل وعجز وسائل التوصل العادية

ويستطرد صاحب المقال إلى التاحة العملية من الحل الذي يقترحه كمخرج فرقة طليحة ونصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة ، بين الدراما الفنية والدراما الاجتماعية ، واشتراك المخرج التراكباً حقيقياً في المسرحية بفراس أحداث كثيرة يجتاز ما يبدو له قابلية فيمكنه مثلاً أن يركز على مثل وهو يرتدي زيه أو معالجة حدث معين أو مراقبة المخرجين المتداخلين في جسياتهم مع الممثلين . ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المخرج على أن لا يتساق بل يجتاز لينتجوا ووجدتاً وحلياً . ويصر صاحب المقال على دور المخرج في استغلال وتوظيف البيئة المحيط لأغراض فنية بدلاً من اللطافة بصالة مسرحية تقليدية .

أو فمثلاً المقال السابق المصطفى بالمسرح الطقوسى لوجدنا أنها عارلمان لره المسرح الإلهامي والطقسي بالأعاط الدرامية الجوهرية عند الإنسان

ويبدو لي من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتخصصات في المسرح الفرعي تمر في مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح كما يدفعها إلى البحث والتجديد والتطلع إلى نماذج وأعاط من العالم الثالث

## - هوامش -

(١) Mick Martin, «The Search for a Form» Recently Published Plays, Critical Quarterly XXIII 4 (Winter 1981) PP 49-57

(٢) Barrie Keefe, A Mad World, My Masters.

(٣) Trevor Griffiths, Occupations.

(٤) Howard Brenson, The Romans in Britain.

(٥) Stephen Lurie, Touched.

(٦) Edward Bond, The World with the Actishin Papers.

(٧) Michael F. Brown, «The Politics of Anti-Theatre» Social Text 1 1 (Winter 1979) PP 157-168.

(٨) Florence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream» Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP 263-279.

(٩) William Shakespeare A Midsummer Night's Dream.

(١٠) محمد مصطفى عيت ، فراس علم الاجتماع والدراسات فنية نصريه العامة للكتاب

١٩٧٩ ص ٢٨٩

(١١) لفراس من فخراسي

Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

(١٢) Richard Schickel, «Towards a Poetics of Performance» Acheron: Ethno-Poetics II 2 Autumn 1976) PP 42-64.

(١٣) Victor Turner Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).



المسرح الذي نحاول أن نعطي مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولا هو طليقي ،  
ولا هو جديد ، ولا هو عتيق . لكنه يصير فقط إلى أن يكون أكثر حرية وأفضل من  
ذي قبل

توايل

لنأخذ : إشكالية الإبداع والفردية في المسرح

ويهتم هذا البرنامج قراءة أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية في وقت  
واحد . وذلك هي الأسس التي قامت عليها المدرسة الفرنسية للمسرح  
الأنثروبولوجي ، التي عشت رواها من أوروبا وأمريكا وآسيا ، على رأسهم  
«باربا» و«جروونكي» و«دروبلير» . ومن حصيلة التجارب التي قامت بها تلك  
المدرسة - بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالي بقيادة «أسكوديرود» (الذي يعد  
التلميذ الأول لمارسو Marceau) - من مفهوم الارتجال بوصفه لكل إبداع  
عصري ، ومنح في الأعمال كما يقول روبليدو «أن التدريب قد أدى إلى استغلال  
مجموعة وحدات سلوكية تسمح للممثل بأن يواجه أي موقف في أي ظرف ، وأن  
يظل في حالة ارتجال مستمرة»

وبعند المسرح الحر على دوريات ثلاثة أساسية :

- (١) المسرح : يميز الممثل ساعات وهو يخبر إيقاع السير وانجازه وشكله بصفة  
مستمرة .
- (٢) اللعبة : يعد الممثل ضد سيجي عليه ، أي مرتبطاً بمسافة خفيفة للغاية ،  
ويكرر حركات تعتمد على تحلص عضلات الرأس . ويلاحظ روبليدو أنه  
كأن علينا أن نحاسب تلك الحركات بالرغبة المستمرة في الخروج من اللعبة ،  
لأنني بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع أ إلى الوضع ب ، كأن  
علينا أن نسلط سبلاً متعددة .
- (٣) الدائرة : تدريب جماعي أساسي للسلطة على معنى الفضاء والإيقاع

وهذه الحرية من محور الدراسات التي طالعنا في الأعداد الأخيرة من مجلتي  
«المسرح العام» Theatre Public العدد (١٣) و«نهاريج»  
Bestfloweries ، العدد الرابع .

وقد عشت «نهاريج» بالتعبير الحسني ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق  
أكبر قدر من التعبيرية .

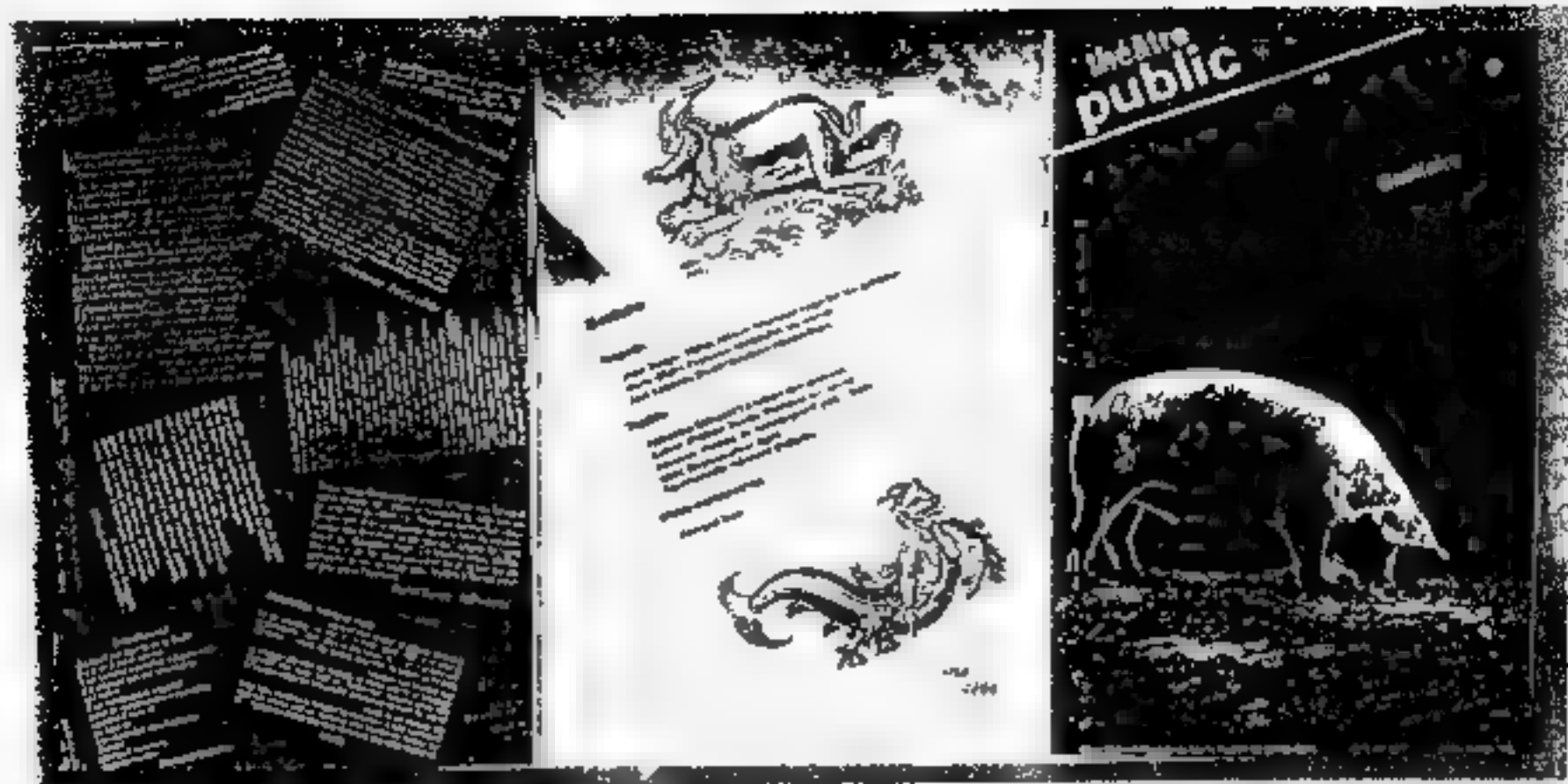
والحمد عدد مجلة «المسرح العام» عنواناً عاماً يشتمل قوقعة الأول  
«الحيوانات الزائرة» Bestiaire . وقد تنوعت الدراسات حول مواضيع شتى ،  
مذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : لم راقب الحيوان ؟ معانيج إلى عالم  
الحيوانات الزائرة ، في المسرح الإليزابيثي و«الشكسبير» ، من القناع إلى  
الحيوان ، إلخ .

وقد وقع اختيارنا على موضوعين : الأول بعنوان «الارتجال وأنسه» ، والثاني  
بحوان ، من القناع إلى الحيوان

١ - الارتجال وأنسه : أحدى البحوث عما هي «يوحانات أساسية مسرحية» إلى  
دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها في تطبيقات مختلفة وموسوعة . وقد اهتم  
المقال بتعطيل

أولاً : إعادة النظر في الميتولوجيا الغربية لفهم اللعب الارتجالي بوصفها نتيجة  
لفعل عهوي





بالجزئيات في الحركات اليومية والاختيائية. وذلك من شأنه أن يخلق ديمومة الحركة، ويسمح للممثل بتشكيل ريبورتوار حركات خاص به.

ويرتبط «لارش» **Larson** بالنسبة للارتجال التي يقدمها «مسرح أودن» **Odin Teatret**. وقد تعاون مع ياربا في تقديم عرض يعتمد على فترات من حياة ديستوفسكي وأعماله، بعد مزاجته ناجحة بين الموضوع والوسيلة.

وي رأت ياربا أن الارتجال بوصفه غاية في العمل أجل العرض، هو تجربة فحركات الأساسية التي يجب الاحتاد عليها وكأنها درجة الصفر من المسرح، حيث الحركة هي عين وحدة في السلوك المسرحي، ولكنها لم تتحول بعد إلى وحدة في المسرحية. أما وظيفة المجموعة فهي السعي وراء **Bios** أو المطلق الإحيائي الذي يسمح بإحياء حتى لوهج تصويري.

٢ - وإذا ما انتقلنا إلى المقال الذي يبحث في العلاقة بين الفئاع والحيوان (والذي قدمه مجلة المسرح على شكل حوار)، نجد أنه يعتمد أيضاً على الحركة غير المألوفة، التي ظهرت في عرض بيرجيت **Peer Gynt** لدى أخرجيه «باتريس شير» **Cherese** ولدت فيه «تاداسترانكر» (المرأة ذات الرداء الأحمر، ابنة ملك القبول بدور جعلها تنظم بالمشي على أربع طوال العرض، إذ أنها جسدت «الخنزيرة». ومن خلال المحاورة مشفوف موقف الممثل من مشاكل الفئاع وتقبل أدوار الحيوانات، وغير ذلك من المشاكل الفنية التي تعتمد على اعتبار حقل هذه اللوالب على خشبة المسرح. وترى «سترانكر» **Strancker** أن المشاكل الجديدة في المرحلة الأولى (كالمركب مثلاً). ثم تأتي بعد ذلك مشاكل أكثر تعقيداً، نابعة من الموقف أو من سايكولوجيا الشخصية وتشابك العلاقات إلخ... وبارعم مما قد يتبادر إلى الذهن من تداعي معان قد ترتبط بالجنس أو بالشهوية (علاقات بشرية - حيوانية)، فإن براعات تشكيل المشاهد يجعل الانطباع الأخير يرتبط بالعودة إلى الخطوة، وإحياء ذكريات الأنثاب الجاهية.

وقد كان الفئاع دور مزدوج في تعميق المحاكاة، وذلك بجعل صورة الحيوان أكثر اقتراناً من عالم الإنسان، وصورة الإنسان أكثر ملاءمة لعالم الحيوان (وبخاصة في المشاهد التي كانت المسئلة قد لاحظت فيها أن الخنزيرة الحقيقية تكثر من الاحتكاك بالجلود، ونحاول أن نحكي ذلك في العرض، أو في المشاهد التي يحكي عن المرأة التي صيرها الخبيث). وقد حاول شير أن يحل المعادلة طيبة / ثقاة - بالإكثار من الإشارات التي فككت هذه المصائب. وقد جاء بجراح هذا العرض دليلاً على ذلك.

وفي النهاية قد يبدو كل هذه المحاولات تجسيدا لكثرة الحدود حول مقدرة المسرح على مثل العالم، ومدى مواكبته لإيقاع العصر، ولكن أليس ذلك انعكاساً لتوتر وانقضاء الاستقرار اللذين هما عين سمة العصر؟

والانكسار بالآخر. ويبدأ هذا التدريب بالسبر الفردي، حسب إيقاع فردي، ثم في لحظة ما، يبدأ الإيقاع الجماعي يرمي نفسه على المجموعة التي تتحرك وهي تصدر أصواتاً غير واضحة. وهذا التدريب يأتي أساساً من ترسب الاعضاء بأن اللقاء مع الجماهير إما هو مبع نصب للمعاني، حيث قد يؤدي أحياناً إلى حالة من قتلان التوازن الككل المثلث وتبدأ عملية الارتجال الفعلي - بعد التدريب - بطرح موضوعات مكررة (مثل الطرود - العطش - الحرب - الحب) - وليس علينا أن نذهب أبعد من ذلك، كما يقول أحد الأعضاء. وكما نسير مضمين المعنى، كل ما مكنت بمكرة، وهو يحاول أن يقدم تصويره الشخصي لما. كل هذا يمكن أن يكون المسرح بالنسبة لنا، ولكن تلك التدريبات كانت تسمح لنا بالوصول إلى ما نريه كمشهد بالتجربة الفردية.

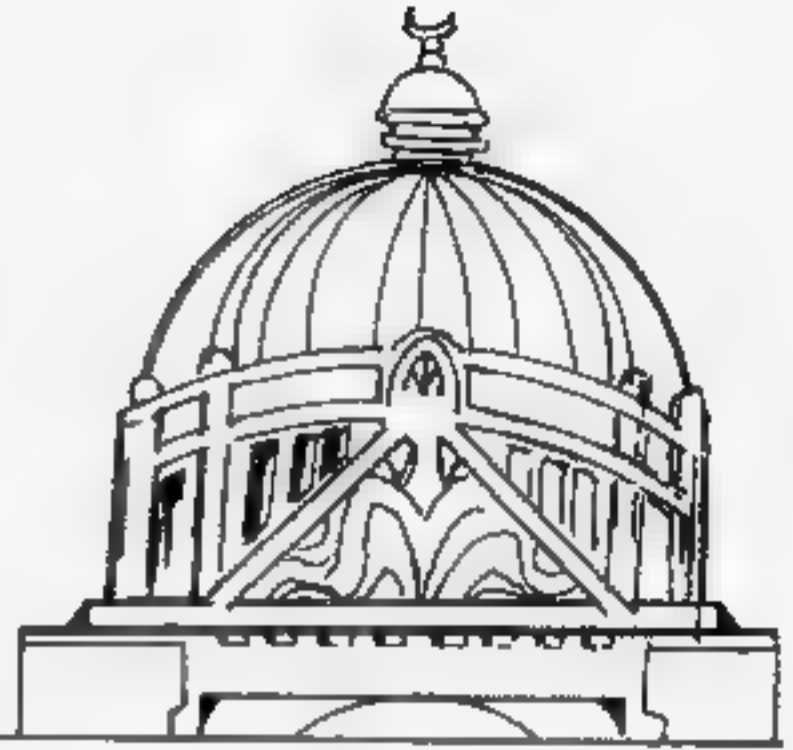
ويملك الارتجال أحد طريقتين. إما الطريق الذي يهدف إلى الموقف النهائي من خلال الذاتية الشديدة، أو الطريق الذي لا يهتم بأي عرض ذاتي، وينطلق من سلسلة من التدريبات المعروفة مسبقاً. ومن هنا يمكن للارتجال أن يكون مجالاً ربيعاً - في المقام الأول - يهدف إلى تحقيق العرض في مرحلة ثانية، وذلك ما يركبه «جوستون» **Johnstone** الذي تحول من قسم «الكتابة المسرحية» بالمعهد الملكي البريطاني إلى مسرح الرياضة الذي يهدف إلى مفترق الطرق بين العرض الضيق والارتجال السمر. وقد أنشأ جوستون - بعد تعاون مع «جون أودن» و«إدوارد روبن» - «المسرح الآلة» في سنة ١٩٦٩، الذي حاول فيه أن يركز على العلاقات التي يمكن أن تقوم بين أعراق لا تربط بينهم صلات شخصية على الإطلاق. وقد حاول جوستون أن يقدم تصوراً آخر للاقتراحات التي أضافها سناسلافسكي «الظروف المحيطة»، والتي قدمت للممثل لفترة طويلة. واستبدل جوستون بالإسداءات الموضوعية للظروف، من؟ ماذا؟ أين؟ كادج ظاهرة أو بدالية، تصلح أساساً للارتجال (على سبيل المثال: أن تقول أول شيء يخطر ببالك، أو أن تستخدم وجبة معينة من العلاقات الاجتماعية، كالعلاقة سيد / مسود إلخ..). أما «جوسيو ياربا» **Barba** فقد ميز نوعين من الارتجال.

(١) ارتجال في مجال الإعلام

(٢) ارتجال لتونتاج (الذي يفترض التفاوض مسبقاً)

ويذكر «إيجمار ليند» **Lindh** السويدي، تلميذ «إيڤين ديكر» **Decroix** الارتجال على أنه نوعيات على أساس من منطق الضغوط التي تشكل البيئة الأساسية في الموضوعات التي يقدمها الممثل. ويستخدم «ليند» فكرة الإيقاع الديناميكي الذي أصل جذوره ديكر، والذي يعتمد على تدريبات تنهم

# الرسائل الجامعية



عريضة  
محمد الطاروسي

[١]  
المسرحية التاريخية  
في الأدب المصري الحديث

كان المسرح في مصر العدي القوي والمصادق لأحداث المجتمع عريضة مختلفة ، يصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أفراده الاجتماعية ، كاشفاً عن الأسباب ، محلاً للمواقف ، عارضا الطبول والأفراح التي يراها متعبة

وفي هذا المقعد حاولت أن أعرض للونين من المسرح المصري ، لا أظن القاري يسيها كثيراً ، أحدهما يعتمد على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع . إن اختلافهما في بعض الجوانب ، فلها تأثيران آخر الأمر في الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بفننا المجتمع المصري ومشكلاته المسرحية كما للمسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي

(محمد يوسف نجم) عن «المسرحية في الأدب العربي الحديث» ، ودراسة الدكتور (محمد مندور) لمسرح شوقي . ومسرح عزيز أباظة من بعده .

وسأفكر رسالة تربطنا من القضايا التي تتصل بالمسرح والتاريخ ، وهي القضايا التي تشكل مسرحاً الأرحم ، إذ أن كل فصل منها يستغل يبحث إحدى هذه القضايا الأربع . ثم تسعى لمحاولة تحليل وجهة نظر الباحث في دراسة المسرحية التاريخية

والفصل الأول من الرسالة - في مجمله - هو إجابة مفصلة عن السؤال الذي طرحه الباحث في بداية دراسته للمسرحية التاريخية : لماذا تعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته في الغالب الأعم على أسباب عودة الكاتب المسرحي بوجه خاص . وقد ردت الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الأدباء ، إلا أنه يرى أن أدبنا يعود بثلاثة أسباب دون غيره

الأول ، أن الأدب المسرحي عندما لم يقم على دعائم موروثة ، ومن ثم وعود كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى التوصل في التاريخ ، استندوا عليه لنواحي واعتبار أن ذلك صورة من صور حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات المعاصر ومناقشتها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به . فقد رأى كتابنا في المسرح أنه في حوزهم إلى المادة التاريخية محلاً حصياً وثيقاً ، لتشكيل إطارهم المسرحية وساتها . فإطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير

تشكل المسرحية التاريخية جزءاً كبيراً من إنتاجنا المسرحي ، وهذا ما جعلها محطاً بكثير من الأبحاث والدراسات ، وتكثر عندنا من القضايا التي تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، وعلى إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكتابة في التأليف المسرحي . هذا ما نكتشفه من الرسالة التي تعرضها في هذا المقعد . وهي رسالة منسجمة من (المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث) ، نعد من أفضل الرسائل التي عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة صافية ومختصرة ، بما استطاعت أن تبرز من قضايا ، وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية

وصاحب الرسالة ، موضح العرض ، هو الباحث الدكتور (أحمد محمد يونس) الذي يدرس بقسم اللغة العربية كلية الآداب ، جامعة عين شمس . وقد قدمها لنيل درجة الماجستير في الآداب ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القط) .

والباحث في مقدمة رسالته يبدؤ حديثه بجعل اختياره دراسة هذا الموضوع يأت من الدراسات التي تناولته من قبل لم تكن وافية . ولم تقدم ما كان يطمح هو في أن يقدمه . وبحسبنا أنه بحاجة هذه القضية إلى دراسة قائمة بداتها ، شرع في كتابه هذه الرسالة . غير أنه لم يغفل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها نصب عينيه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : للدراسة التي أعدها الدكتور

والمادة التاريخية كثير ما تسجد وتحن في تكوين إطار مناسب ، وكل ما يطلب من الكاتب بعد ذلك ، هو أن يحكم القصة ، ويجمع حوافر حمل الصراع المختلفة . والشاهد على ذلك كثرة ما يرى الباحث - في تاريخ المسرح العالمي ، كيف عينا في عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث الملاحم والأساطير والتاريخ في بناء مسرحياتهم . ويحدها كذلك كمثل في وجع شعرائنا وكنايتا المسرحيين إلى التاريخ القديم . فأحداث التاريخ هي الشعر أو الفان من ذلك الجهد الصحم الذي لا بد أن يبذل خياله في بناء هيكل مسرحية ، لو أنه اعتد في تكوين هذا الإطار على الواقع المعاصرة ، لما لم تركت مسرحيا هذا بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد أن يحوي نهار الكتابة في المسرحية التاريخية ، إذ أنه يكسب يحصل ذلك من الخبرة هذا الفن ما يمكنه من الاعتماد على نفسه ، لا على التاريخ بعد ذلك ، في بناء كل مسرحياته . وهذا لأن البناء الفني للمسرح ، بما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية ، وهي عناصر أساسية في بناء كل مسرحية ، وكثيرا ما تكون واضحة لدى الكاتب في التاريخ أكثر مما في واقع عصره - كان داعية للكاتب المسرحي بضرورة العودة إلى التاريخ . وفي هذا يقول الباحث (ص ٨) «التاريخ يقدم للكاتب أو الشاعر مادة الأولية ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يجتاز ، وأن يؤلف تأليفا جديدا بين هذه الأحداث ، وقد يقدم هو أيضا من خلال هذا التأليف الجديد تفسيراً جديداً يري به الأدب ، وقد يري التاريخ »

والسبب الثاني في عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ ، يرجع إلى تأرجح الكاتب بين استعمال القصص والعامية . فغري الباحث أن انهاء كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة ، والمخرج منها ، ونفس هذا الصراع الذي بدأ منذ ظهور أول مسرحية في الأدب العربي الحديث سنة ١٨٤٧ (مارون النقاش) ، بين العامية والمصطنع

أما السبب الثالث في هذه العودة ، فيمثل في محاولة الكاتب إقناع الجمهور المشاهد بتقبل ظهور امرأة على خشبة المسرح . بعد أن رفض المجتمع ذلك طويلاً

**وفي الفصل الثاني ،** يكشف الباحث عن الصلة بين المسرح والتاريخ . ويضم هذا الفصل إلى خمسة أقسام . يتناول في الأول ، الصلة بين التاريخ والأدب ، ويتحدث في الثاني عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، والثالث ، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، ويقتطع في الرابع ، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي ، أما الأخير ، فكان عن التاريخ بين التراجيديا والكوميديا

وهو في القسم الأول من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون ، إذ أنه فضلا عن وجود الشواهد التاريخية في إنتاجنا الأدبي التي تكشف عن هذه الصلة ، فإن التزام قديم بين الأسلوب الأدبي والأسلوب في كتب التاريخ ، كلاهما يؤثر في الآخر ، ويتأثر به . ونحن لم نعرف كتابا مسرحيا وحيدا لم يتعد من التاريخ في بعض مسرحياته عقلية عامة على الأقل . ومن النماذج الدالة على ذلك ، مسرحية (شجرة النور) للأستاذ عزيز أباظة ، التي يمكن أن ينظر إليها كفصل من أصول التاريخ . وقريب منها رواية (تاريخ مصر الحديث) لمورجي وزيدان

ويتحدث الباحث في القسم الثاني عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، فيشير إلى أن الحرية في استخدام التاريخ وتفسيره وتحليله تتناسب تناسباً طردياً مع حركة الإبداع المسرحي ، ويدلل على صحة هذا الفرض بشواهد من العصر اليوناني أو الروماني ، وعصر النهضة

وفي حديثه في القسم الثالث عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته وحوادثه وبين تأخر ظهور المسرح في العالم العربي إلى العصر الحديث ، فيرى أن نظرة العرب إلى التاريخ قبل الإسلام وبعده ، لم تكن هي النظرة التي يمكن أن تخلق أدبا مسرحيا ، إذ أن كثيرا من الرؤى الدينية - وبصمة خاصة عقيدة القمصاء والقدر - في الفكر الإسلامي ،

قد تحكت في النظر إلى التاريخ نظرة خاصة ، كان لها تأثيرها ، في غياب عنصر أساسي ، في هذا التاريخ ، من عناصر الدراما في المسرح ، وهو عنصر الصراع وكان لغياب عامل الصراع من هذا التاريخ - الذي يلعب دورا مهما وبارزا في عالم المسرح ، وفي عملية الإبداع الفني - أثره في غياب المسرح بمفهومه الحديث عند العرب عن الساحة العربية زمنا طويلا . فالتأريخ للمسلم كان يقف دائما من الأحداث عند السطح ، لذلك لم يستطع أن يقدم للكاتب المسرحي مادته الأولية ، التي يستصير بها ، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه وتصويراته ، وإذا كانت الحضارات الأجنبية قد شهدت نموًا ، وتطورا ، في عالم المسرح ، واشتدت صحتها به منذ زمن بعيد ، لما حملته تاريخ المسرح الأجنبي من ألوان مختلفة من الصراع كالصراع مع الآلهة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس ومع المجتمع ، فإن هذا لا يحبط نقل من قيمة تراثنا ، وثقافتنا العربية . لأن الواقع الثقافي والفكري والعائلي عند شعب من الشعوب ، هو الذي يتحكم بما يشاء من فنون وأدب ، ولذا فلما رى عينا في الثقافة العربية أن غاب عاب المسرح مرة ليست بأقليلة من الزمن .

ويتعرض الباحث بعد ذلك لمشكلة وجود الأدب المسرحي في الأدب العربي ، ويرى أن الدارسين انقسموا إليها إلى طوائف ثلاث : طائفة تعارض الوجود القديم للمسرح أساسا ، وطائفة تتحسس له قائلة بوجوده ، والطائفة الثالثة لا تعرض الظاهرة من أساسها . ويذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح في الأدب العربي ، مارون النقاش ، ومسطاكي الخفص ، والمذكور محمد هريوة ومن المتحسين لوجوده ، الدكتور محمد كامل حسن الذي يصرح بأن [الباب] هي الاصطلاح العربي القديم للمسرحية . وأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها ، فإنه يستدل على ذلك بحض الظواهر اللبالية في الأدب العربي ، مثل : الملاحم الشعبية ، واكتشاف الشبهة لفهوم المسرح ، المقامة ، المسرح الظلي ، القرقور ، الطغوس الدينية الخفية ، ويجمع للمسلمين حول أولياء الله الصالحين . على أن الباحث لا يمكن بذلك ، بل مراد يعرض وجهة نظره إزاء هذه الاختلاف ، فيقول (ص ٥٢) : «على أن هذه القضية تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية ، يستخدم فيها المدارس أبحاثا مختلفة في التاريخ ، وطبيعة اللغة ، والحس ، والأنتروبولوجيا ، والأساطير ، ليقول فيها كلمة قد تكون حاسمة . ذلك لأن جميع الباحثين يطرحون هذا الموضوع طرقا خفيا ، ثم لا يدخلون من الباب سبب طبيعة البحوث التي بين أيديهم » ويقول أيضا (ص ٥٢) . «إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستقل . يتناول فيه المدارس الظروف المختلفة التي أدت إلى شأه هذا النوع من مختلف الآداب . وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديدا حقيقيا »

ثم يكشف الباحث في القسم الرابع ، عن أوجه الشبه والاختلاف ، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي ، فيرى أن المؤلف المسرحي شاعرا كان أم كاتباً يأخذ مادته من التاريخ ، لكنه في النهاية يقدمها في قالب جديد ، هو التصور الذي كثره بعد تأمله في المادة التي اعتمدها ، والبحث عن المعنى الهرك لها ، استنوي وردها . فالمسرح المسرحي الذي يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه ، بل هو عالم جديد ، أو تصور ذهني جديد أنتجه العقل والخيال ، يختلف في ذاته عن الواقع التاريخي المرصود . والخاص الحزلي أو القهقري في التاريخ لأجهم الكاتب المسرحي يفر ما يراه الحقائق الفكرية . والأساسات الكلية ، التي يبنى على أساسها تصوره . ونصيره يقول الباحث (ص ٥٦) «فالكاتب المسرحي يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكشف ، لظهور أثر شخصيته . ودنيته بوصف حديثه خلف وراء ما يقدم . وتظل علينا من التصور وهو في الأساس الذي حركه . أما المؤرخ فإنه يحاول أن يحكي يستند على كل ما هو داني »

ويرفض الباحث - في القسم الخامس الذي وقفه على التاريخ بين التراجيديا والكوميديا - ما شاع من أن التاريخ يجب بحاله الخصب في التراجيديا ، عنه في الكوميديا . ويرى أن ميدان الكوميديا أصبح مصنوعا تمام استخدام التاريخ ، منها

هو مفتوح أمام الفريسيين ، وخاصة في عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التي يطرحها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التي تحمل هذه الموضوعات ، وجنس هذه الشخصيات ، من حيث الرجولة والأنوثة في كل منها .

أما الفصل الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : ( المؤلف المسرحي واستقلال التاريخ ) فيقسمه الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية : تحدث في الأول حديثاً ظاهرياً عن الطرق المختلفة لاستخدام ثلاثة التاريخيات في عمل مسرحي . ويشير الباحث إلى أنه من الرغم من اختلاف وجهات نظر الدارسين في ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اتفاقهم على احترام المبادئ الكبرى في التاريخ ، والثاني ، إتاحة قدر من الحرية في استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والمخلاف الأساسي بشأن حول مدى الحرية للمسرح في التعامل مع مادته التاريخية . وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحي في التعامل مع مادته المختارة مطلب أساسي ، في الفن . فهذه الحرية هي المطلب الوحيد لنشاطه الإبداعي ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث ( ص ٦٩ ) : « ولا شك أن من حق الفنان أن يصرح بأن يضيف وأن يخلع على عمله من دأته ، إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك ، لتوقف إجهاد الإنسان ، وكبت تجاربه شيئاً فشيئاً » .

ويشير الباحث في سباق حديثه ، إلى المسرحية التعليمية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذي يلتزم فيه المؤلف المسرحي التزاماً تاماً بمقائق التاريخ . وقد اشتهر هذا النوع من المسرحيات في الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التربية إلى مسرحية المناهج . والمؤلف في هذه المسرحيات يقف عمله عند حدود التاريخ كما هو ، ووضعه في قالب مسرحي أو قالب حوارى ، يتخلو عن كل معلومات الدراما العلمية . بهذا النوع لا يكتب لكي يحرص على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، ويتطعم به . والتجربة الأولى في هذا النوع في أدينا هي مسرحية ( حياة مهملات بن ربيعة أو حرب البسوس ) سنة ١٩٦٦ م لتشيخ وهدي محمد المطلب ، والأستاذ محمد عبد المحلى مرعى . ولما أيضاً في هذا المجال مسرحية بعنوان : ( حياة أخرى - القيس بن حجر ) وقد صاغ الأستاذ مولف الحكيم ، صديقي ، في كتابه عن « محمد » الذي قدمه في صورة حوار مسرحي . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يظل خارج الأضواء المسرحية ، يمكن أن يستغل على خشبة المسرح أو دوعيت الرقعة العضوية في بنائه . وقد استطاع الباحث التوصل إلى قصة نظرية ، رأى أنها ضرورية في مثل هذا البحث ، ينسب إلى كل قسم فيها مسرحيات معينة ، طبقاً لكون المؤلف عليها . فهناك مسرحية تنبع فيها قصة فكرية معينة ، وأخرى تدور الحوادث فيها حول شخصية بذاتها ، وثالثة يقوم إطارها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القصة الأجزاء التالية في هذا الفصل ، فالمثل القسم الثاني مسرحية القضية . التي يتناول فيها الكاتب المسرحي قضية من القضايا التي تهمة ، ويتم بحثها من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثل الباحث هنا في تطبيقه مسرحية ( محاكمة رجل مجهول ) للأستاذ الدكتور « عز الدين إسماعيل » ومسرحية ( المودة واللعن ) للأستاذ علي أحمد باكثير . والثالث مسرحية الشخصية ، التي يحرص فيها الكاتب حياة شخصية تاريخية ، وماذا من دور في قدرها التاريخي ، ومثلها الباحث مسرحية ( إبراهيم باشا ) للأستاذ علي أحمد باكثير . والرابع ، مسرحية الحادثة ، التي يحرص فيها

الكاتب لحادثة تاريخية ، لها من الأهمية في تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثلها مسرحيات : ( أبطال من بلدنا ) لمطرب الطاروني ، و ( دارين قران ) لعل أحمد باكثير ، و ( نقطة المصير ) لعبد النعم سليم . واستبعد الباحث من هذه القصة للمسرحية التعليمية ، لضعف مستواها ، واعتمادها على الأسلوب التثري . ويرى الباحث أن هذا التصنيع كان مبررته غرض الدراسة فقط ، لأن للمسرحية الواحدة قد تتناول هذه القطاعات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه يبق في النهاية اتجاه غالب عليها من هذه الاتجاهات .

أما الفصل الرابع والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : ( المسرح والواقع المعاصرة ) فيقسم إلى عهد وقسمين : تحدث الباحث في القيد من أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشارك في عمليات البناء . وناقش في القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الواقع المعاصرة ، وأما عن موقفين معاصرين تجاه هذه المسألة . فهناك من يمارس هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستعمله . وقد عرض الباحث لوجهة نظر المعارضين ، وأرجعها إلى أسباب قية . ولغوية ، وسياحية . وكشف عن موقف المؤلفين من خلال مجموعة من المسرحيات تناولت أحداثاً معاصرة عاشها الكاتب ، بلغت في مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التي استدل بها على ذلك : مسرحية ( المسامر ) للأستاذ محمد الدين وجيه ، ومسرحية ( بسلام سلم ... الخبطة بهكم ) لنفس المؤلف . ولقد استطاع مؤلف هاتين المسرحيتين أن يعرض فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعمد على التاريخ ، وتحمل من نقطة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل هويماً معاصرة ، وأفكاراً معاصرة .

ولقد عبر الباحث في القسم الثالث من هذا الفصل عن وجهة نظره بما ينبغي أن تكون عليه معالجة الكاتب للمسرحي للوقائع المعاصرة . عندما يستخدم التاريخ . فأنسب منه معالجة جعلها علامة لتجاربه مما ينبغي أن يكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفي هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية - على المستوى النقدي - ينبغي أن تكون مرتبطة بمعرفة واسعة عن المؤلف المسرحي ، واتجاهه العام في التأليف الإبداعي أو النقدي ، مع دراسة واسعة للنص المسرحي للعروض ، للكشف عن أهم مافيه من اتجاهات ومواقف . كذلك ، فعل الناقد أن يقف على التاريخ وقرباً تاماً وكاملاً ، وأن يتعمق بظافة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداثه وشخصياته . ليتسنى له التعرف على الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتعرف على أسباب اختيار المؤلف للمسرحي لهذه الفترة التي ركز عليها ، والإنصاف عما حققه من نجاح أو فشل في بناء مسرحيته . ثم الكشف عن كيمية استخدام الأحداث التاريخية وشخصياته ، والمفرد من استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبي كذلك ، أن يلاحظ في دراسته للنص المسرحي ، المعجم اللغوي الذي استعان به الكاتب في كتابة مسرحيته . هذا إلى جانب النواحي الفنية الأخرى التي عرض لها الباحث في منطلقات رسالته . وأخيراً ، فقد عبرت هذه الرسالة عن مناقشة القضايا الخاصة بالمسرح التاريخي مناقشة نظرية وتطبيقية في ذات الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو المنطق الذي تتجس به المبادئ والقرعة النظرية

## المسرح التعليمي في مصر

[٢]

والرسالة الثانية التي يحرص لها في هذا العدد هي رسالة ماجستير بعنوان ( المسرح الاجتماعي في مصر ) ، وعندها يوسف عبد العزيز إبراهيم إلى كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الماجستير في الآداب . وأشرف عليها الأستاذ هجر الطعوى

والرسالة تشمل على مقدمة - ومجهد - وثلاثة أبواب رئيسية . كل باب منها يشمل عدداً من الفصول . وقد عاصر الباحث قباب الأرب من رسالته نظرية

بـدعيه شاملة ، عرص من خلالها لآليات الحياة السياسية ، والفكرية . والاجتماعية ، في مصر ، في العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التي تتبع فيها المسرح الاجتماعي . وقسم قصور هذا الباب حسب تناوله لهذه الأنماط المختلفة . ويتحدث في الفصل الأول عن الحياة السياسية في مصر في العصر الحديث . والفصل الثاني عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . وبالطبع ، فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، في أحيان كثيرة ، في محاولته تتبع ما لهذه الكتاب ، ولادباء ، في المسرح الاجتماعي ، أن يتفرق إلى الحديث عن التاريخ السياسي في مصر ، في تلك الفترات التي تناولها بالبحث ، وأن يقوم بإحالات عن بعض مناسج حياة مختلفة ، في تلك الآونة . ولكن الباحث لم يصح به أراء قد توسع في هذا الجانب توسعاً ، ضخماً رسالته . بحيث خرجت به وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث في مصر . وهذا ما أحده على الباحث . وثو أنه انتصر هذا الجزء التاريخي لبنت الرسالة في ثوب أجمل مما بدت عليه بهذا الشكل الذي وصل إلينا ، والذي يشكل عبئاً على القارئ . خاصة وأن القارئ يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخي في كتب التاريخ المختلفة ، التي تتناول تاريخ مصر الحديث ، إذا أراد ، أو اضطرت الظروف لذلك . هذا ما أردت أن ألفت نظر الباحث إليه ، في بداية تعرضي لرسالته .

وعمل الباحث في مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هويته الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التي بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بمرقة الرمحاني ، حتى أنه كثيراً ما كان يندفع الوسائل للذهاب إلى المسرح ، ويغلب على التفيد الأمسية التي كانت تلزم الصبية في تلك الآونة . أن يلتزموا حجراتهم عند هروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكتب التي تتناول المسرحية بشكل عام ، وخاصة مؤلفات أستاذه « عمر المصري » . تلك المؤلفات التي جذبت نحو المسرح ، وخصوصاً المسرح الاجتماعي ، من حيث إنه يتناول أوصاف المجتمع وميوله ، ويحللها ، ويظهر ما فيه من أعتاق ، وحادات ، وطبقات ومشكلات ، ويشرح لها الحلول الخطية المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة مهم بالمسرحية الاجتماعية في مصر ، في العصر الحديث ، غير أن الباحث - وهذا ما لمحمد له - لم يجد يود أدراجها إلى قراء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، باحثاً عن جلور فكرته حول المسرح الاجتماعي عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاهتمام إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر . وقد تناول الباحث هذا الجانب في مجهد رسالته ، الذي جنود له بـ « رسالة المسرح الاجتماعي في مصر » . وتحدث الباحث فيه عن المسرح اليوناني ، باعتباره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح الفرعوني ، مؤكداً أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قدم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبتته الحفائر ، التي قام بها جماعة من علماء العرب في مصر . وقد ظلت هذه الحقيقة غائبة ، ردياً طويلاً ، إلى أن ظهرت آثار المسرح الفرعوني إلى الوجود عام ١٩٠٠ م . غير أن الباحث لا يثبت يذكر أن ما اكتشفه محصور المسرح الفرعوني كان خامساً أشد الفصوص ، على الرغم من إشارة ( هيرودوت ) و ( بلوتارك ) إلى وجود فصوص دينية ، قام بها الكهنة في المعابد ، وأكثوها شبه عرض تمثيل ، يستمد موضوعه من أسطورة ( إيزيس ) ومحبها من زوجها ( أوزيريس ) . ثم يرضي الباحث بعد ذلك لأهم الاكتشاف التي تمت في هذا الصدد ، فيشير إلى بحث الأستاذ ( كورت ريتز ) عن المسرح الفرعوني ، وما : ( نصي مسرحي قلدواها القبية في مصر القديمة ) و ( برديه الرسميون المسرحية ) التي أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح . وموضوع هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية . وخاصة أسطورة ( إيزيس وأوزيريس ) من خلال الحملات الدينية ، التي كانت عام في المعابد . ثم جاء الالب ( هوريتون ) وألف كتابه . المسرح المصري . وعلى كل . فإن أمر المسرح الفرعوني الاجتماعي مازال يكشف الفصوص ، في رأى الباحث .

ويصل الباحث في عرصه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية . معروفاً عنه ما وصلنا عن المسرح الاجتماعي في هذين العصورين ، إذ لا يستطيع أن نفس

فيها أدنا مسرحياً مصرياً . وهذا يرجع إلى تحريم الكنيسة للمسرحية هذا العصر ، باعتباره صلاً من أعمال الوثنية التي يجب محاربتها ، والتمتعاً عنها . عن حين مصر المسرح الفرعوني ، لأنه انصر على الكهنة ، من حيث إهم اعتبروه من التقاليد القديمة . التي لا يصح أن يطلع عليها أو على مربيها عامة الناس . بالإحصاء إلى كراهة المصريين لكل ما يمت إلى مذهب للحكومة الذي يخالف ما عليه المصريون .

أما المسرح العربي ، على حين يجد بعض الظواهر المسرحية عندهم . إلا أن طليعة العرب النصية ، واليمنية ، والمقلية ، لم يكن تساعد على أن يتخذ المسرحي مكاناً يقيم . ولعل بوعهم في الشعر المثلالي ، الذي أوجت به الطبيعة ، واستند كل طاقاتهم الفنية والوجدانية . واسهلك كل حاجاتهم العاطفية . قد عوضهم عن العصر في وجود المسرح .

ونخصر الباحث الباب الثاني من الرسالة للحديث عن مسرح الصبغة الاجتماعي . وينقسم إلى فصلين . يتناول في الأول منها صوراً أخرى مشابهة للمسرح ، هي من البرودو الأولى . والمحاولات البدائية في الانجاء صوب مسرح اجتماعي واضح . من مثل خيال الظل الذي كان منتشرًا في مصر إلى عهد قريب . ويقدم الباحث في هذا الشأن عرضاً عن كتاب ( طيف الخيال ) لأبي فانيال عيسى ان ( باب ) طيف الخيال هي صورة واقعية لمنح القرن الثالث عشر الميلادي . والمناجح المصري في مصر . من حيث إنها تاريخ للحركة الأخلاقية والإصلاحية التي قادها ( المظاهر يبرس ) . ووصف ما ساد المجتمع قبل عهد الظاهر بيبرس مباشرة . من ألوان عديدة . من الفساد الاجتماعي والاعتلال الذي راجت سوقه . في تلك الأثناء . وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب ( البلية ) . التي يردها خطأ فنياً متأخراً بأسلوب مقامات « المحريري » . غير أن ( ابن فانيال ) كثيراً ما يجهلناه بضييق بقيود القامة . فيستول عليه المزاج الشعبي . ويستعين بهه العامة . والبلية - فيما يرى الباحث - هي وثيقة تاريخية تظاهرة مسرحية وجددت في مصر . وتناولت المجتمع المصري وقت تأليفها . وكان من ممكن هذه الظاهرة أن تتطور وتتطور إلى الوجود . ويشاها مسرح محمل سمات الطابع المصري . ولا أن الأثر يك بتصلب . وتزعم من جانب ، وعندهم « باب » مرفقة من مصر . أن تركيا من جانب آخر . جعل بالقضاء على هذه الظاهرة المسرحية . وبصاف إلى ذلك . أن اضطراب الأمن في البلاد وقتذاك . وانتشار الاضطرابات . والتنازع بين السلطات الحاكمة والمهالك . جعل الناس يتوزعون في منازلهم قبل حدوث الظلام . وهذا ما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل في المجتمع المصري . وخاصة بعد أن شغل المصريون بالتصال عند سلطات تركيا أولاً . ثم ضد المهالك والفرنسيين بعد ذلك .

وفي الفصل الثالث من هذا الباب . يكشف الباحث عن بواير الادب العربي في مصر . فيتحدث عن ( يعقوب صنوع ) و ( محمد هسان جلال ) و ( عبد الله قندم ) وجهودهم في المسرح . ومن سار على درجهم من كتاب العصر ويرى أن المسرح المصري الحديث لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بـ « مصر » عبري اتصالاً وثيقاً . يؤرخ له بحجج الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث رده بقل من الدور الذي لعبته الحملة الفرنسية في عووس المسرح المصري . مشيراً إلى أن ما حملته الحملة من صياح . وعرو مسرحية . إلى مصر . كان مقصوراً على جود الحملة . وضابطها . ولم يكن الهدف منه إحداث نهضة مسرحية في مصر . وإن كان قد سمح للمصريين « مشاركة في هذه النهضة » . أو إرباد تلك السراح . فإهم لم يكونوا جهود بما يقدم لهم من مصوص مسرحية . لأنها كانت تؤدي لطغات انجسية حرية . على المصريين . لحماية المسرح نفسه .

والحركة المسرحية في مصر لم تبلور . إلا إبان عصر « سعد عيل باشا » . الذي اعتمد الفرق الأجنبية . وأشا ( مسرح الكوميدى ) عام ١٨٦٨ . و ( مسرح الأوبرا المصرية ) عام ١٨٦٩ . و ( مسرح ( ويريل ) . و ( القيرى ) في الإسكندرية . وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية . أن برزت إلى الوجود بواير المسرحي المصري . وقد تزعم هذه الحركة في ذلك الوقت . عملاقان مصريان هما يعقوب





صنوع و محمد هيثم جلال . وقد تولف الباحث عند كل مهلة كتابه ومشاركته في مجلة المسرح المصري . وما قدمه من خدمات في مجال التأليف المسرحي . خلفه دوس ، يعقوب صنوع ، القس المسرحي عبد (جولفون) ومولير وشريدان) وأنشأ فرقة المسرحية المصرية عام ١٨٦٩ . ومقر محمد هيثم جلال مسرحيات (مولير) الطرية . ونادى بأن يدرس المسرح في المدارس المصرية . وأن تترجم المسرحيات الجديدة في العالم العربي .

ول أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : (المروعة المصرية) و (ابن رعدة) وكتب الطير) و (الضرب) ليعقوب صنوع . ومن مثل مسرحيات (الشيخ متوفى) و (النساء العالقات) ، و (الأرواح) ، و (مدرسة الزوجات) للمسيرة من مسرحيات موليير الفرنسية . محمد هيثم جلال ، والتي ضمنها كتابه : (الأربع روايات من عتبة التياترو) الذي نشره عام ١٨٨٩ م . كذلك مسرحيات : (مصر ومطالع التوفيق) ، و (الحرب) . لعبد الله التديم . وأردف الباحث تناوله هذه المسرحيات بعرض تحليل ، ودراسي ، لبناء كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التي كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعي في المقام الأول ، هي في نظر الباحث ، من قبيل الإرهاصة والصحة التي بشرت بانجاء عمر مشوه للمسرح المصري الناصح ، فيما بعد . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : « إن هذه الإرهاصة المسرحية أو بمعنى أدق هذا الشكل الحراري لم يتناول مشكلة يعيها ، يحلها الاديب . ويعبر عن هذه المألوف المناسبة ، بل هي عبارة عن تصوير لتجتمع ، وميسرة من أخلاق ، وعادات في أسلوب حواري ، ولا يمكن أن تخرج تحت اسم المسرحية مطلقاً ، وقد تناولها باعتبارها خطوط عمر أدب مصري ، كان يتميز في تلك الحقبة ، ويرى الباحث في تجميعه لمسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات على الرغم مما تضمنته من أفكار ، ومفاهيم ، في الإصلاح الاجتماعي عامة ، إلا أنها اتسمت بالصعف ، بسبب أنها جاءت في صورة عظائم لوعظية ، إذ أن أصحابها لم يتشعروا إلى أن وظيفة المسرح هي الترفيه والترويح عن النفس ، في المقام الأول ، أما الخطب والعظات ، فلها محل آخر . ومما يكن الأمر ، فلقد كان من حسنات مسرح الطبيعة الذي ترجمه (يعقوب صنوع) و (محمد هيثم جلال) و (عبد الله التديم) ، أنه نه قلب في وقته ، إلى مشكلات المجتمع ، التي يعاني منها ، صوب يقدم في تأليف المسرحيات ، التي تعالج مشكلات هذا المجتمع ، وتعالجها .

ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الثامي في مصر ، وعلى رأسه (عازون القفاشي) ، التي تجمع جميع آراء من أروحو للحركة المسرحية في العالم العربي ، على أنه أول من مارس فنون مسرح في الشرق العربي عامة ، والشام بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود (أحمد أبو خليل القباني) وملموسه في المسرح ، وكانت تمثل انجاءاً مغايراً للفرصة آل نقاش ، مما دعا الباحث إلى تسميتها باسم (فرصة المسرح البدائي) . وما إن اجتاز المسرح المصري الحديث الطور البدائي - الذي ترجمه يعقوب صنوع ، وآل ماش ، وأحمد أبو خليل القباني - حتى كانت الرواية التالية هي للسيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقاً ، وازدهاراً ، بظهور الشيخ سلامة حجازي ، الذي غناها ، ودفع بها . ولكن المسرح المصري استطاع أن يلج طوراً جديداً ، وأن يستبح إلى حد كبير من هذا الطور البدائي ، بعودة الفنان (جورج ايض) ، الذي استطاع أن يمسح بالقليل ، وأن يخرج بالمسرحية من الشرع الضال إلى الأنواع الفنية الأخرى

أما القالب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرحية الاجتماعية الحديثة) فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث في الفصل الأول ، لجهود (فرح أنطون) ، و (محمد تيمور) ومن سار على خدجهم من كتاب المسرح الاجتماعي وتعرض لمسرحية (مصر الحديثة) ، لفرح أنطون ، وبعده مولداً جديدة ، للمسرحية الاجتماعية الحديثة ، التي تناول فيها مؤلفها أن يخرج على كثير من قواعد الفذهب الكلاسيكي ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الموحدة الثلاث ، التي أرسى جلودها أرسطو ، وتمسك بها من جاموا بعده ، رسماً طويلاً

وأشاد الباحث كذلك ، بجهود (محمد تيمور) في مجال المسرح الكوميدي ، وبشاطنه المسرحي ، الذي لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل تجاوزه إلى القليل ، وإلى النقد . وإلى جانب مشاركة (محمد تيمور) في التأليف المسرحي ، شارك في المسرح عملاً ، وشارك فيه نقاداً كذلك ، بما قدمه من مقالات حول المسرح عمومًا ، وحول نشأة القليل في فرنسا وفي مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، وقدمه للممثلين ، والممثلات ، والروائيين بل إنه نحى ذلك إلى تعريب بعض الروايات ، عن الأدب الفرنسي ، مثل (الآب لوبونار) لجان ايكلو و (الغفر) ل (بول هرغير) .

ول الفصل التالي . تناول الباحث مسرحية المسرحية عند الشاعر أحمد شوقي ، مع دراسة لبعض المسرحيات في بنائها وشخصياتها وأسلوبها وهدفها .

ثم تناول في الفصل الثالث ، مسرح «توفيق الحكيم» الاجتماعي ، ومسرح «محمد تيمور» الاجتماعي ، مسجلًا أهم الظواهر المسرحية في أدبيهم الاجتماعي ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والشخصيات المسرحية ، والمخزوات ، والصراع ، والتضيق ، والأسلوب . والبحث لم يتناول في هذا الفصل سوى رائدين من رواد المسرحية الاجتماعية ، الناصجة ، في مصر ، وهما : «توفيق الحكيم» ، و «محمد تيمور» ، باعتبارهما أدبيين بارزين ، شاركا في النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة صالة ، ومباشرة . وقد ذكر الباحث في دراسته لإنتاجيه الادبي المسرحي على تلك النماذج المسرحية ، التي تختص بمعالجة أمراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليد ، دون أن يتعرض لسوء الأدب المسرحي الأخرى ، أو لسوء الفضة ، التي اشتهر بها الأستاذ «محمد تيمور» .

وقام الباحث مساحة واسعة في إنتاج الأستاذ «توفيق الحكيم» المسرحي ، الذي تناول المجتمع من خلاله ، من حيث إنه ينطلق من مبدأ لاكترام في الأدب . وأن رسالة الادب عند تقدم على بعد المجتمع ونوجيه ، واستغلال إمكانيات المسرح في تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأستاذ «محمد تيمور» ، في المسرح الاجتماعي ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية النثرية ، دون محصر في جسد أدبي واحد ، وإن كان الطابع القصصي هو الغالب عليه . وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات ، التي يبي عليها بعض مسرحياته ، كمسرحية (صفر قرش) . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جولته الطويلة في مسرحي الحكيم وتيمور ، بعض

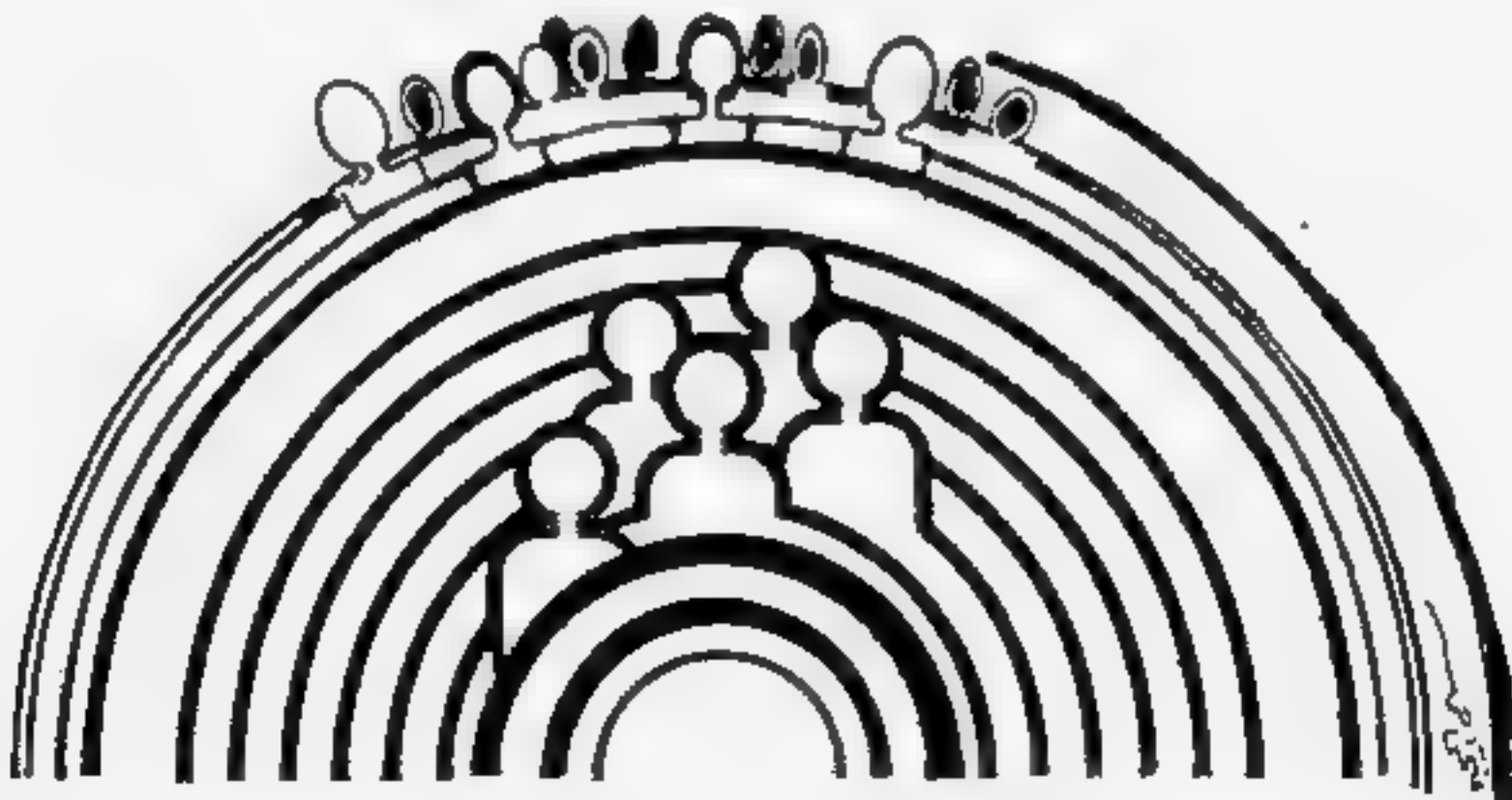
مسرحياتهم الاجتماعية : من مثل مسرحيات : (بين يوم وليلة) ، و (مفتاح السحاح) ، و (الرجل الذي عهد) ، و (أعمال حرة) ، و (لكل مجتهد نصيب) ، و (الهرس) ، و (العلفة) ، و (الأيدى الناعمة) وغيرها للأستاذ توفيق الحكيم ومن مثل مسرحيات : (الغيا رقم / ١٣) ، و (قتل) للأستاذ محمود تيمور اللين أسبوحهما من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية . وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

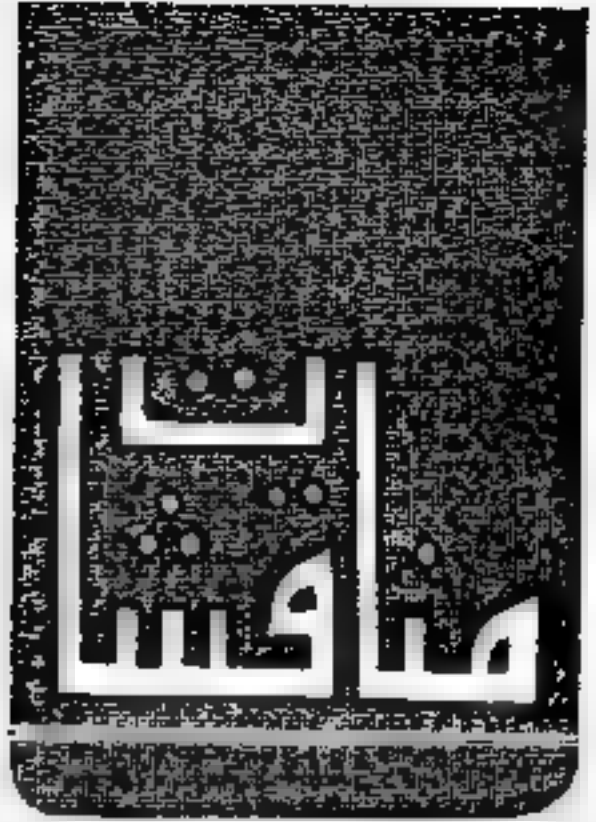
أما الفصل الرابع ، فقد تحدث فيه الباحث عما ساد المجتمع المصري من مجتمعات فيه . بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات : الأول ، يميل إلى التأنيف ، وتقدم النصوص المسرحية الجديدة ، ويذكر الباحث من كتاب المسرح الاجتماعي ، في تلك الفترة ، الذين آمنوا بفكرة الالتزام بفصايا المجتمع وخدمته ومثله السيد ، سعد الدين وهبة ، يوسف إدريس ونعمان عاشور وأحمد بكثير ، وفنحي وهوان . وقد سلك هؤلاء نفس الطريق إلى ملكها الأستاذ توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، والثاني ، يميل إلى مسرحة القصة ، والرواية المصرية ، ويذكر الباحث من بين هذه الأعمال الأدبية التي أعدت للمسرح المصري ، رواية الأستاذ مجيب محفوظ (وفاق المذيق) ورواية (بداية ونهاية) ، و (بين القصرين) من قصة (فتنيل أم هانم) للأستاذ نجيب محفوظ . ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص ، والروايات المسرحية الاجتماعية لم تحقق نجاحا ملموسا في مجال الأدب المسرحي ، والاتجاه الثالث ، يميل أصحابه إلى الاقتباس وظاهرة الاقتباس ليست وبداية العصر . بل هي قديمة ، قدم المسرح في مصر ف المسرح المصري قام أساسا على الترجمة ، والتقليد والاقتباس . وهذه الأعمال المقتبسة ما قام به محمد توفيق ، ومحمود السباع حيث اقتبس مسرحية (حجر على

#### توفيق) عن المسرح الأمريكي

ونجم الباحث بابه الثالث ، وهو آخر أبواب رسالته ، بالفصل الخامس والأخير ، الذي يستعرض فيه لغة المسرحية الاجتماعية المصرية ، ويتبعها عبر العصور التاريخية ، كاشفا عن تطورها ، مع شرح التجارب المسرحية التي قام بها عدد من كتاب المسرح المصري في هذا الشأن . ثم ينتقل من رآيه في اللغة التي يجب أن يكتب بها المسرحية عامة ، والاجتماعية على وجه الخصوص ، والطريقة التي يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة في نهاية محله يدعو فيها إلى العمل على ضرورة عودة اللغة العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية ، واحتلالها عتبة المسرح ، وعطته بتوصل إلى تحقيق هذه المهمة للغة العربية ، يقوم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات بكل أنواعها ، في مراحل التعلم المختلفة باللغة العربية الفصحى ، والعمل على إعادة مكتبة من المسرحيات باللغة العربية ، والدعوة إلى أن يكتب كتاب الجليل الخالي من الالتزام بالعامة في كتاباتهم الأدبية ، وتشجيع التأليف المسرحي باللغة العربية ، وتكوين هيئة من رجال المسرح وأعضاء جميع اللغة العربية برؤية الإنتاج المسرحي ، وتوجيه اللوح العام إلى دوق يشجع بالفصحى ، وبلافتها عن طريق سحر وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك . ويرى الباحث أن تستعمل حاليا لغة مسرحية تجمع بين الفصحى واسلوب العامة ، ومنطقها بطريقة يحاول أن تقرب من لغتنا العربية الأصيلة . ودعوة الباحث لا أصليا جديدة ، في هذا المجال ، بل سيفه إلى رجالات كتمور ، دهر إلى النورس باللغة العربية ، والإحلام من خلالها . وأظن أنه لا يجب على الباحث ولا علينا ما تحتاج إليه هذه الدعوة عند التطبيق من جهود شاقة مضنية ، أرجو لها أن تحقق في يوم من الأيام





## هنات وأوهام

ماهر شفيق فريد

هذه محاولة لتصويب أوهام وهنات وقع فيها بعض كتاب عدد يناير ١٩٨٢ من هذه المصولة . وما ينبغي نسي \* - أرجو أن يتلقاه الكتاب قبل أن حسنا . شأن من يستمعون القول فيتبعون أحسنه

• في كلمة التحرير : (المرأ - هز النبي صاهيل) : للمصوبة : هذا العدد : يكتب رئيس التحرير : «أندرو جيسون المحاضر في جامعة هولووي بالإنجلترا» (ص ٩)  
وفي هذه الحملة موضعان للظن الأول أن اسم الرجل أندرو Andrew لا قبلية . والثاني أن هولووي هذه - وتتمتع اسمها : كلية هولووي الملكية - بيت جامعة قائم براسها . وفي هي لا تعدو أن تكون إحدى كليات جامعة لندن . تقع في إيجام Egham مقاطعة سري Surrey على بعدة عشرين ميلا تقريبا من العاصمة الإنجليزية  
• يسمى الاستاذ عبد الرحمن فهمي . في مقالته «الرواية البوليسية» : رواية في «سحر» لورنس «غراميات لادي تشاترل» (ص ١٧) و«صواب المنوال» : هليل

• يسمى الدكتور محمد هريدي . في مقالته «مسيرة الأجيال في الرواية المصرية الحديثة» : رواية بطروب فكري «صوفوم وكومرو» (ص ٧٧) والصورة العربية فكري الاسم من أسماء الأناكس . حسب الترجمة المتداولة للترجمة . هي «سوم وحبيرة» أو «مدن السهل» من أعمال فلسطين قديما في ودي لأردن . وقد «هيكها الرب لأحاس» أهلها في المعاصر والمجور (كلمة Sodante الإنجليزية بمعنى «لواط» مشتقة من مدينة Sodom هذه) وقصتها تزد في الإصحاحين الثامن عشر والثامن عشر من سفر التكوين . حيث قصة نوط وحمه . وما كان ذلك «هيكها القري» فيها مصلحون  
ويكتب محمد هريدي في نفس المقاد : «الإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد» (ص ٨٠) وهذا خطأ شائع صوره «ثم هل» . وقد كان العقاد وهل أدهم من القاتل الذين لثوا بمنى عن هذا الخطأ فها يسطرون  
ويكتب هريدي معرف حسبي في بداية وجبة حين عرض عليه أخوه حسن أنسار زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله . (ص ٨١) والواقع أن السيدة المذكورة لم تكن زوجة لحسن . وإنما مجرد رفيقة أو خلية

• نقول السيد احتفال هناك - في مقالة ممتازة عن «البطل المفضل بين الاضطراب والانتقام» : «بعد دون كيشوت في رواية «صوفانتس» : أبر مثال للبطل المفضل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر» (ص ٩٢) كيف يكون هذا ؟ إن ميجيل دي سرفانتس - أو ترنطة - معاصر شكسبير - قد ولد في ١٥٤٧ ومات في ١٦١٦ ورائعته من فارس دي لاماشا قد ظهرت في ١٦٠٥ . وكيف تعدوها الكتابة ثلاثة قرون كاملة إلى الأمام . لتعلم من روايات القرن التاسع عشر ؟ ولاعل من ذلك حربه قول الكاتبة : الشكل الروائي الذي يستل في رواية «الفرقة العاطفية» L'Education Sentimentale في شخصية أبلو موف» (ص ٩٢) هم الله انه ليس في رواية ناسك كروميه شخصية بهذا الاسم - حيث البطل يدعى فردريك مورو - وإي «بولوسوف بطل رواية الأدب الروسي إيفان جوتشاروف» (١٨١٢ - ١٨٩١) ظهرت في ١٨٥٧ . وبطلها نموذج قليل الرقي الروسي الكسول

• ويورد الكاتبة قول يوسف إدريس من رواية «اليف» : «كلما كانت الظروف أصبحت كلما قسى الوضع» (ص ٩٦) وهذا خطأ لمؤي من جانب إدريس . صوره حذف «كلما» الثانية

• يسمى الدكتور «سيرا قاسم» في مقالها «المفارقة في النص العربي المعاصر» : مؤلف رواية «زوجة للنازم الفرنسي» : روبرت فولز (ص ١٥١) و«صواب اسم جون لاوتز» هذا وقد ترجم الرواية : منجمة - محمد الحبيدي تحت عنوان «صديقة البحار الفرنسي» في مجلة الجديد

• في مقالته «تبار الرعي والرواية اللبنانية المعاصرة» : ينتهي الدكتور هي عبد القاسم اسم «سفن» ديالوس . في رواية جريس «برليسير» Steven (ص ١٥٧) و«صواب معناه : Stephen

• في ترجمة الدكتور نصر أبو زيد مقال أندرو جيسون «ملاحظات عن القصة والكتابة» : لاحظ مايل

- «رواية حدو البشر» (ص ١٧٥) لمؤلف : والصواب أنها مسرحية لا رواية .

- «دورى الصخر» (ص ١٧٥) (عنوان رواية لفيكر) صوابه : «الصخرة دوريت» : إذ هي أنثى لا ذكر . وقد ترجم الرواية الأديب الراحل حسن القباني .

- مراجعة د. شوقي السكري . وصدرت في سلسلة «الأدب كتاب» من مؤسسة سجل العرب في ١٩٦٢
- أعمال رابيلز Rabelais (ص ١٧٧) هو الأديب الفرنسي رابليه ، ما أهل الترجمة ، جالوا إلى كلمة سواء بينا وبينكم . فترسم أسماء الأعلام كما سطفها أصحابها !
- دروية شتيه ، أسماء ترينام شاندي ، (ص ١٧٧) فم هذا النطق الخرماني ، والرجل أيرلندي يدعى ببساطة لورنس ستون !
- «لوتريامون» Lautreamont (ص ١٧٨) ، صاحب أنثيد مالموروز ، وصواب نطقه : لوتريامون
- «ديجت» Dinget (ص ١٨٠) هو الروائي روبرت بينجيه (Pinguet لا كما رسمت الحلة) من أصحاب الرواية الحديثة في فرنسا
- «ركا دما محمد هريدي» «سوم وعمودة» «صودوم وكور» يدعوا حامد طاهر ، صاحب مقالة «مفهوم المظهر الروائي عند مارسيل بروست» ، «سودوم وجومور» (ص ١٨٢) ، فليرجع إلى مالفنته آنما
- ويقول حامد طاهر : إن شخصيات بروست تقع في منتصف الطريق بين شخصيات ولم جيمس وشخصيات فرائز كافكا ، (ص ١٨٦) هنا يحيط الكاتب بين ولم جيمس - بلسوف الوجودية الأمريكية ، الذي لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد - وشقيقه الروائي هنري جيمس ، وهو المقصود هنا
- يذكر يحيى حقي في حديثه مع أحمد بدوي إن لإسماعيل مظهر ترجمة داتبة حواشي «تاريخ الشباب» (ص ٢٢٠) وصواب الموان : تاريخ شباب ويقول يجب مخطوط «ألف مائتين كتابا بموان لم أكتب» (ص ٢٢٥) وليس لمائتين كتاب كامل بهذا الموان ، وإنما هو فصل من كتابه «الأدب» وصواب الموان : «لم يكتب» ، (انظر ترجمة الدكتور محمد شفيق هلال للكتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٦ ، ص ٨٠) . وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة في مجلة القصص الحديثة .
- ويقول د. يوسف إدريس : رأى أن للرواية كتب «معلم بولفزي» ، لأنها شخصية ، ولما لأنه يريد أن يبرز زوجته أعمالها ، (ص ٢٣٣) فليم إدريس - هذه العبارة ذات الدهش المشوش - أن للرواية ظل طوال عصره أعزب لم يتزوج قط ، وإن كانت له خطبات ، كإبراهيم شاذلي ، ولويس كويك ، وعدد لا بأس به من البغايا .
- أما حين يقول إدريس : «لا شك أن رواية مثل ما كتبت كانت تنطبق على شخص ما فكتة الملكة إليزابيث» (ص ٢٣٣) فإن أول الصمت ، حتى لا يفتح في القلم وأدع للضمير الأدبي أن ينظر في أمر هذا الطبيب - وإن تكن موجبة الحلاقة من أهل طراز - الذي لا يكتفي بأن يتحدث بها لا يعرف ، وإني بأنني إلا أن يزيد الأمور ضللا على إبالة ، به «لا شك» المجازمة هذه .
- يورد عبد الرحمن الخالقي ، في مقالة «اللغة ، الزمن ، دائرة القوي» من ديوان ت . ص . «إبوت أرجع رماحيات The still point of the universe (ص ٢٩٣) ، وصواب المقطع : The still point of the turning world (انظر قصيدة «إبوت موزون» في قصائد ت . ص . «إبوت ومسرحياته الكاملة» ، فيبر وفير ، لندن ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٦)
- في كلمة «التحرير» من جيمس جويس في الذكرى «المائة لولده» - أرى الكاتب صامى خليفة ؟ - فقرأ أن جويس كتب مجموعة واحدة من الشعر ، «قصائد» ، كل واحدة بنس ، (ص ٢٩٧) والواقع أن لجويس - إلى جانب هذه المجموعة الصادرة في باريس عام ١٩٢٧ - مجموعة أسبق صواب موسيقى الحجرة (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب ، وصمت ستا وثلاثين قصيدة
- ويتحدث الكاتب من «إبراهيم بيد» (ص ٢٩٧) Venerable Bede ظنا منه - ما يلوح - أن فيرابل ، اسمه الأول ، وإنما هو لقب بمعنى المؤرخ كان يطلق على هذا المؤرخ والدارس الإنجليزي (٢٩٧٣ - ٧٢٥) صاحب كتاب «تاريخ كنيسة إنجلترا» .
- ويقول الكاتب من بعض شخصيات رواية جويس «فجانو ويلك» «الأول أصبح شمس» أو قابيل ، (ص ٢٩٨) يوما هذا سوى «Shem» من روح في ختام الإصحاح الخامس من سفر التكوين في التوراة
- في «الصوريات الفرنسية» يكتب حامد طاهر : «هناك مثال مدعش يقدم لنا جويس Bérénice في بيته الشعري الشهير» «في الشرق الصحراوي» ، ما أشد سأمي ، (ص ٣٠١) والصواب «تقدمه» لا «يقدمه» ، و«ديتها» لا «يته» ، إذ الإلماحة إلى جويس ، بظلة إحدى مسرحيات «الشرق» ، ملكة فلسطين ومحبوبة الإمبراطور الروماني تيتوس . وقد ترجم المسرحية الدكتور أنور فؤاد وأحمد عبد الحميد يوسف ، وراجعها وعدها حسي فديم . ومحمض عبد الحميد الدواخل . وهي تظهر في المجلد الثاني من مسرحيات «الشرق» (دار المعارف)
- في اختتام أود أن أضيف اليوم التالية إلى استمراكماني ، في عند يناير ، على يلبو جراميا الدكتورين حمدي السمكوت ومارسدين جوز من صلاح عبد الصور

## أعمال صلاح عبد الصور

### كتب

- بعض الفكر - مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي ، تقديم د . عز الدين إسماعيل ، دار المريخ للنشر - الرياض - المملكة العربية السعودية

### أعمال من صلاح عبد الصور

### كتب

- وداعا فارس الكلمة ، قصائد قدم لها د . عز الدين إسماعيل ، طبع في المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ (القصائد لمحمد إبراهيم أبرسة - وفحي سعيد وإبراهيم عيسى ، ومجموعة صلاح عبد الصور (بالإنجليزية ، والترجمة العربية لاختلاف عتيان) ، وغيرهم . مع قصيدة من آخر أعمال صلاح حواشي «عند أول

المستبداد وعاد. وتدكر ربيب خليل في جريدة أخبار اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة «لم يشرها» الشاعر، والواقع أنها نشرت بمجلة العربي الكويتية. في عدد أكتوبر ١٩٧٩

### مقالات نقدية

- صحيفة أيوب. «المرح حيائي»، (صلاح عبد الصبور)، مجلة المسرح (جمعية نادي المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١، ص ٣٦
- سامي خشبة، «الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور»، المصدر السابق، ص ٤٠ - ٤٥
- د. سامي منير، «شاعرية المسرح الفكري عند صلاح عبد الصبور»، المصدر السابق، ص ٤٦ - ٥٣.
- فتحي العشري، «وماذا بقي من صلاح عبد الصبور؟»، المصدر السابق، ص ٥٤
- سمير المصغري، «جلسة عمل مع مؤلف مسرحي»، المصدر السابق، ص ٥٥
- أنسمة أبو طالب، «نيس مولا وإنما هو اعتلاء الحياة»، المصدر السابق، ص ٥٦ - ٥٧
- كوتر سالم، «المسرح المسرحي في الأدب المصري المعاصر»، مجلة المسرح، يناير ١٩٨٢، ص ٩٢ / ٩٤
- د. طه وادي، «الشعر المعاصر وظلالها للمسرح الشعري»، مجلة الشعر، يناير ١٩٨٢، ص ٣٢ - ٤٧
- محمود حنق كساب، «دمعات مصرية في شعر صلاح عبد الصبور»، مجلة الشعر يناير ١٩٨٢، ص ١٢٩ - ١٣٦.
- محمد السيد عبد، «المرأة عصفرا يتلقا في مسرح صلاح عبد الصبور»، مجلة الشعر، يناير ١٩٨٢، ص ١٢٧ - ١٣٧
- مديحة عامر، «الوطن في وجدان وشعر صلاح عبد الصبور»، مجلة الثقافة، أبريل ١٩٨٢، ص ٨٤ - ٨٨
- السيد علي، «وداعا فارسي الكلمة»، مجلة الحبيب، ١٥ أبريل ١٩٨٢، ص ٤٠ - ٤١
- يسرى المغرب، «الناس في بلاده الشعرية»، مجلة الشعر، أبريل ١٩٨٢
- سعد الدين حسن، «صلاح عبد الصبور ومأساة الخلاج»، مجلة الشعر، أبريل ١٩٨٢.
- د. غازي القصيبي، «قصيدة أعجبتني» أعلام الفارس القديم، «المجلة العربية (المملكة العربية السعودية)»، أبريل ١٩٨٢، ص ٨ - ١٠

### قصائد عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الطويل، «عائد في ضيقه»، مجلة الثقافة الجديدة، ديسمبر ١٩٨١
- أحمد منير مصطفى، «هكذا تكلم الخلاج» مجلة الشعر، يناير ١٩٨٢، ص ٧٤ - ٧٨

### برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الله داود، «صلاح عبد الصبور كاتباً مسرحياً»، أذيع من البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة في ٢٦ / ١ / ١٩٨٢، من إخراج هلال أبو حامر

هذا وقد أسقط الطابع، مشكورا، من قسم أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور، من استراتيجا المشورة بعدد يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير، وهو ذا  
كاملا Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.

## ملاحظات قارئ

### محمد الفارس

١ - البحث القيم (إلى جانب بقية محث الحق) الذي كتبه أستاذنا الدكتور هزوت لوقي في العدد الأول من المجلد الثاني وخاصة حين قال «واضح أن في هذه السطور تعريفاً لطريقاً لفكرة الجدول، الذي يربط بين الفكر والأشياء». وقد تباه صلاح عبد الصبور إلى التمدد في الكون، ولذلك فقد اتجه إلى للتصانعات، ولقام بعمل الموارنات، بل مال إلى الترفيق كثيراً، ولم يخافه حس الأثران، وذلك من خلال شرح د. هزوت لفكرة الجدول عند شاعرنا العربي الكبير. وهنا يحق التساؤل: هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفاً.. أم كان فيلسوف فيه شاعراً؟

لقد كان عبد الصبور دارساً لفلسفة الجلال، بكل تراثها وفلاسفتها (فيلسوف، وكرونيقي، وواسكن وغيرهم). هذا ما يستدل عليه من أفعاره (القصائد المسرحية معاً)

٢ - استكالا للبيولوجيا التي مشرتها «الفصول» في نفس العدد، أوجعني تشير إلى دراسة مزوجة عن شاعرنا العربي الكبير صلاح عبد الصبور في جريدة الأسبوع الثقافي (التيبة) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤.



# المسرح العربى الحديث

## اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد



ترجمى فيلولوجياها الثانية - إن صح التعبير - إلى سحر أهم الترجمات والدراسات  
الإنجليزية لمسرحنا العربى الحديث ، وتسمى باللغة الإنجليزية - للأعمال  
المذكورة في كتابها نفس العربى .

### القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية :  
كتاب أفراد :

المسرح المصرى :  
أحمد شوقي

- يذكر يعقوب نشار في كتابه دراسات في المسرح والسبب عند العرب أن  
المستشرق دثر جون آدبرى ترجم مسرحية هتون ليل في ١٩٣٣ . كما يذكر أن  
سيدنا تدعى سر راسكين Mrs Ruskin ترجمت مسرح كليونفورة ،  
ولم يقع لي أى من الترجمتين

### توليف الحكيم

- أهل الكهف (١٩٣٣) : ترجم الفصل الأول منها جون أ . هيوود ، أستاذ  
لأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة دوام بالجلترا ، في كتابه  
الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ (ناشر : كند هفريز ، لندن ،  
١٩٧١) . يتحدث في الكتاب عن مسرح الحكيم ، وعزير أباظة ، وغيرهما

- شهراد (١٩٣٤) : يذكر الحكيم في خواتم كبه المنشورة في لغات أجنبية -  
وهي تصدير أغلب مؤلفاته - أن مسرحية شهراد «ترجمت إلى الإنجليزية ،  
ونشرت مجازات منها في دار النشر (يلوت) بلندن ، ثم في دار النشر  
(كراون) بنيويورك في عام ١٩٤٥ . ولم تقع لي الترجمة ، ولكنها أصبحت  
مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ في البرنامج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأصبحت  
إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كوستوفر سايكس وترجمته ، وموسيقى  
مورمان غوربركاى ، وقد لعب دور شهریار : السيرجون جيلجود ، ودور  
شهراد : مرجريت ليون ، ودور الوزير فر . كارتون هوير

ويورد الحكيم في تذييل طبعة ١٩٧٦ من مسرحية السلطان المظفر (مكتبة  
الأدب وطبعها بالهامير) ترجمة لمقالة من مجلة ولغو فايزر ، لندن (١٨ مارس  
١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة دانايزر ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥)

ص

ثم محمد الرسول البشر (١٩٣٦) : ترجم وليز . بولك للشهد السابع من الفصل  
الأخير من هذه المسرحية في مجلة يوداير كلفتر الأمريكية (العدد ١٥) مع  
مقدمة من أريج صفحات ، تحت عنوان «موت محمد»

وتصنيف الحكيم - مثل حفرة محمد الخداد ، والنبي الإنسان ومقالات أخر  
لمحمد نبور ، ومحمد رسول الخرية لعبد الرحمن الشرفاوى - معالجة لسيرة الرسول  
الكرام من رؤية هومانية لا ثيولوجية ، بحيث يتناولها المسلم وغير المسلم ، لا بل  
يتناولها القارئ النصف من أى زمان ومكان ، ولو كان من المصلحين الذين  
لا يدينون بلدين من الأديان .

ولن شاء معرفة ما كتب عن هذه المسرحية في العربية أن يرجع إلى كتاب  
قاروق حورشيد والذكور أحمد كمال زكى فهد في الأدب المعاصر ، أو كتاب  
أحمد عبد المولى حجازى محمد وهؤلاء . (سلسلة الكتاب الذهبى ، توليف  
١٩٧١) .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضا لفرجة بولك هذه ، تحت عنوان  
«العرب يقرأ مسرحية محمد لتوليف الحكيم» ، في مجلة الهلال (أغسطس ١٩٧٨ ،  
ص ١٤٤) .

- أولاد فن القتل : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان  
«شهوة القتل» ، دون نص حل اسم للترجم ، في مجلة لوتس : الأدب  
الأفريق الأمري (وهي مجلة كانت تصدر في ثلاث لغات : العربية  
والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ - ١٠٧ .

- وأخيرة الموت : مربية مأسوية لأمتين مصريتين ، ترجمة و . ر . لوبج ، مع  
مقدمة من صفحيتين لأطوفى ماكدموت ، في مجلة لوميدل إيست (العدد  
١٥) يوبه ١٩٧٢ ، ص ٢٢ - ٣٠ . وقد ظهرت للمسرحية لأول مرة في  
كتاب الحكيم مسرح الجميع (١٩٥٠) .

- احتفال فيرميل : نشرت هذه المسرحية ، التي لا أعرف أصلها العربى ، دون  
نص حل اسم للترجم ، في مجلة بريزم (موشور) التي تصدر عن وزارة الثقافة  
بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ - ١٣ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ - ٨٧

- **إطالع الشهرة (١٩٦٢) :** ترجمة دنيس جونسون - ديفيز (لندن : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٦٦) . ترجمة جيدة كأغلب أعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صمحتين . لم يترجم مقدمة المحكم الأصلية للمسرحية مع أنها تلقى أشواء على أهدافه وأهتاماته .

- **عصر صرحار ومسرحيات أخرى :** اختيار وترجمة دنيس جونسون - ديفيز (لندن : الناشر هايمان ، ١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات عن الحرية ، وهي : **عصر صرحار (١٩٦٦) ،** **أهنية الموت ، السلطان المظفر (١٩٦٠) ،** ومسرحية رابعة تدعى في الترجمة الإنجليزية **Not a Thing out of Place** ولا أدرى أيها العربي ، فالتزجيم - للأسف - لا يذكر العناوين الأصلية للمسرحيات ، كما أنصّل ترجمة مقدمات المحكم - وهي قصيدة - لأول وثلاثة هذه المسرحيات .

- **مجلس العدل (١٩٧٢) :** صدرت ، دون نص على اسم المترجم ، في سلسلة ملاحق مجلة **بروزيم (موشور)** ساقطة الذكر ، مع تعريف بالترجمة في أربع صفحات ، السنة الثانية المبدان ٦ - ٧ (١٩٧٠) .

### محمود تيمور

- **أظفر من إلهيس :** ترجمت في مجلة **ظفر** لم يوراه ، مجلد ٢٧ ، يناير ١٩٥٧ .

### فتحي وهوان

- **إله وهان الله ،** ترجمتها مع مقدمة من صمحتين **بيركاشا** - وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين - في مجلة **جوناثان لوف آرتيك كوفيلو** ، السنة الخامسة ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٤ - ١٩٧٥ .

### رشاد رشدي

- **خميس مسرحيات مصرية من ذوات الفصل الواحد (الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ) .** والمسرحيات هي : **كذاب ، - أوديسيوس ، - القوياء ، - في البيت ، - استوحى .**

تم هذه المسرحيات - التي لا يكاد يهرنها أحد من أبناء هذا الجيل - على قدرة دوامية بالكرة ، وخبرة بفنون المسرح . الأول «كذاب» تحصيل جنونا فرحاً شوقاً (سبة إلى برنارد شو) : «دراسة غير تفضلية» ، فهو - إن شئت - عنوان أوسكار وايلد . ١ مثلت لأول مرة في ١٩٥٦ . الثانية «أوديسيوس» قصيدة درامية مثلت لأول مرة في ١٩٥٧ . الثالثة «القوياء» - مزحة جادة من فصل واحد (وهو وصف تفكيكي ١) مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الرابعة «في البيت» : «حكاية إنشائية من فصل واحد» مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الخامسة «استوحى» : «حكاية مصرية» مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ ، ومن الملاحظ أن بقارباً للزء بقصة الدكتور محمد عوض محمد «استوحى» في سلسلة «الزء» (المجلد ١٢) .

هذا وقد قدم نادي مسرح المحكم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هي **حرف كيف يموت ، المحكم ، وكذاب ، رشاد رشدي ، وجمهورية فرحات ، ليوسف إدريس ،** وكلها من إخراج الدكتورة ليل نير سيف . ولجد وصفا لهذا العرض بقلم منسى يوسف في عدد يوبه ١٩٦٥ من مجلة **المسرح** ، وذلك في عصرها الفني حين كان يجرها الدكتور رشاد رشدي ، قبل أن تدخل في تناسخاتها العديدة ، قوة وضخا ، منذ تركه لها .

### عبد الرحمن الشرقاوي

- **وطني عكا :** ترجمت نهال سالم مقتطفاً من هذه المسرحية الشعرية (وهي عندى أسوأ مسرحيات الشرقاوي ، كما أن الفلاح أسوأ رواياته) تحت عنوان

- **دليل ووطني عكا ،** في مجلة **لونس : الأدب الأفريقي الآسيوي (إبريل ١٩٧٢) ص ٩١ - ٩٣ .** ترجم اسم عكا إلى **Acra** كما هو - وكفى الله لترتيب شر القتال - وإعنا صورته الإنجليزية ، لو أنها نجحت مثقة الرجوع إلى أحد للرابع التاريخية : **Acra** وفي مقتطف تبادل ليل الكلام مع يعقوب ،

### صلاح عبد الصبور

- **مأساة الخلاج (١٩٦٦) :** غلبها إلى الإنجليزية تحت عنوان **مأساة في بغداد** الدكتور خليل سمعان ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر **بريل بلايدن ، هولندا** ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٦ ، دون مقدمة التي صدر بها للترجم طبعته الأولى من الترجمة

- **الأمية تصور (١٩٦٩) :** ترجمها الدكتور شوقي عقل ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها في مجلة **لونس : الأدب الأفريقي الآسيوي (يناير - يوبه ١٩٧٦ ، ص ٧٢ - ٨٩) .**

- **مسافر ليل : كوميديا سوداء (١٩٦٩) :** ترجمها بهراة واقتدار الدكتور محمد عثمان ، وقدم لها مقدمة من تسع صفحات الدكتور **صبر سرحان ،** وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب المقدمة مقدمته إلى العربية - مع بعض التصرف - تحت عنوان **«مسافر ليل : الفصحى والجلاد»** في مجلة **المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٣٤ - ٣٨ .**

### المرح السورى

#### محمد الماغوط

- **التصوير الأحادي :** مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور **عمود المنزلاوي** في مجلة **مقالد ،** السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ - ١٩ . ونشر للمسرحية كاملة في كتاب **الكتابة العربية اليوم : للمسرحية ،** من تحرير ، على منسى بعد ليل . ولماغوط شاعر موهوب ، نجح في كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإصراف أن نقارنه ببودير ودنو ، على نحو ماقتضى سنة صالحي في مقدمة **محمد الماغوط : الأكلر الكلكلة ،** دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

### المسرح الجزائري

- **صدي فرج :** مسرحية ذات فصل واحد لصالح عوي ، ترجمتها وودريت فرنسيس في مجلة **لونس : الأدب الأفريقي الآسيوي (يناير - مارس ١٩٧٨ ، ص ٧٩ - ٩٣) .**

### المسرح الفلسطيني

#### توفيق فياض

- **بيت الجنون :** مسرحية من فصلين ، ترجمتها شوقي مغار (وهو مترجم قدير ، وقاص لا ترد في وصفه بالمظنة) في مجلة **لونس : الأدب الأفريقي الآسيوي ،** يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ - ١٧٦ .

### كتب مختارات لأكثر من كاتب

- **فاروق عبد الوهاب (محررا) للمسرح المصري الحديث : مصنفات ،** ميايوس وشيكافو : **بيلوثيكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ،** ١٩٧٨ .

- **مسرحيات مصرية من فصل واحد ،** إشراف د. جميلى السكوت ، تقديم د. ديفيد وودمان ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم عظيم ديفيد وودمان والنق عشرة مسرحية هي .

- ١ - عودة خطوط - ليد قسي داود
- ٢ - أم مصرية : لكارمن وايشتاين (ترجمة عنابات طلعت)

٢ - يوم في حياتها - لحنديج وشدي (ترجمة سعيد توفيق)  
١ - أنشودة الرصاص : لأبي بكير  
٥ - عام رجل المرور العجوز : لمير أبو ذكري  
٦ - ثلاثة رجال : لقاروجان كارجيان (ترجمة عنايت ظلمت)  
٧ - الحرب قامت : لسامي إبراهيم حنا  
٨ - مهرة : لعماد شكرى سليم  
٩ - آتسى العريزة مى : لفتحى عبد المنى حامد  
١٠ - جريمة قتل - لمصطفى هيجت مصطفى  
١١ - طعم الحياة : لزياد هنيق (ترجمة مرسى محمد الدين)  
١٢ - القطار : محمد السيد سليمان

نشرت هذه المجموعة في كتابي أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية ، وهي ثروة  
بصفة على مستوى الجمهورية في تأليف مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ،  
على أن تشر المسرحيات المفردة وتقتل على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة .  
والمسرحيات - كما هو متوقع - متفاوتة المستوى : فـ «عودة قطوط» ثرثرة  
لا حظ لها من المرحا سوى لقطع الجمل على أسطر وفقر يقدم كلاهما اسم  
متحدث ، في حين تصنع «عالم رجل المرور العجوز» يدحا على لحظة درامية  
حق ، ولمحمد صديق الدت المكون في جلة الإنسان . والمسرحية الأخيرة «الفتار»  
مباشرة من ج . م . سيج ، صاحب واكتون إلى البحر ، وتنش بوجه صادقة .  
ومن القلائد الذين كتبوا عن هذه المسرحيات علماء الدين وسيد في كتابه  
مسرحيات في الوهج والظل (كتاب الهلال ، يونيو ١٩٧٦ ، ص ١٣٥-١٥٠)

١ - الكتابة العربية اليوم : للمسرحية ، تحرير د . محمود المتلاوى ، مركز الأبحاث  
لأمريكي في مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .  
هذا أكبر جهد في باب ، وهو يمثل الحلقة الثانية في سلسلة كان ليها كتاب  
الكتابة العربية اليوم - القصة القصيرة ، من تحرير للمتلاوى أيضا . وفي الطريق  
جزء ثالث من أدب المقالة ، من تحرير د . لويس عوض .  
يتكون الكتاب من

- كلمة تمهيدية بقلم يوسف السباعي  
- تلميحات  
- مقدمة  
- وجهة نظر غير مستعرب : بقلم دكتور أندرو باركين .  
- محمود تيمور : حكمت الحكمة (ترجمة مدحت شاهي ، مراجعة أندرو باركين  
ومحمود المتلاوى)  
- توفيق الحكيم : ألهية الموت (ترجمة د . مصطفى بدوي ، مراجعة أندرو  
باركين ومحمود المتلاوى)  
- توفيق الحكيم ، السلطان الخافر (ترجمة د . مصطفى بدوي ، مراجعة أندرو  
باركين ومحمود المتلاوى)  
- محمود دياب : الزوبعة (ترجمة وديعة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود  
المتلاوى)  
- شوقي عبد الحكيم ، حسن ونحمة (ترجمة مدحت شاهي ، مراجعة أندرو  
باركين ومحمود المتلاوى)  
- يوسف إدريس ، القهر المحر (ترجمة زهروري جاسيك ، مراجعة أندرو باركين  
ومحمود المتلاوى) . وبتدبير بالذكر أن لي جاسيك رسالة جامعية غير منشورة  
عن هذه المسرحية ، من جامعة ميشيغان بالولايات المتحدة الأمريكية  
- فاروق شبروشيد : محمود باهل (في الأصل : عظيم بظاظ) (ترجمة وديعة  
واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتلاوى)  
- ميخائيل رومان ، المواليد (ترجمة مدحت شاهي ، مراجعة أندرو باركين  
ومحمود المتلاوى)

## القسم الثاني دراسات عن المسرح العربي

١٩١٣

- د . ريتز ، «الفرغور» ، دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٢٢ ، ١٩١٣  
بدى أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطا جيدا منذ ذلك الحين .

١٩٢٥

- كورت بروفر ، «المسرح العربي» ، دائرة المعارف الدين والأخلاق ، المجلد ٤ ،  
١٩٢٥ .

١٩٣٥

- خليل ياروب ، «المسرح في مصر» ، لثرة سلسلة الدراسات الشرقية ، مجلد  
٨ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٩٥ - ١٠١١

١٩٥٨

- مصطفى م . لندار ، دراسات في المسرح والمها عند العرب ، مع مقدمة بقلم  
د . جيب ، مطبعة جامعة بيلفانيا ، ١٩٥٨ . نقل هذا الكتاب إلى  
العربية في أكثر من عشرين صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد المغازي ،  
وراجعه الدكتور لويس مرقس ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في  
١٩٧٢ . وقد بذل المترجم جهدا طيا في عمله ، وإن كانت ثمة عليه بعض  
ملاحظات

ص ٧ : «ربما كانت اللغة .. تستند في وكنا مضاعفا» ، صوابا : تستند .  
ص ١٢ : «سرف المترجم في توفير الأمتد لندار» ، حتى لبقائه بالقرن العظيم  
أونوك تومس ، ودون ذلك أحوال كما كان شيخ للمرة خفيقا أن  
يقول !

ص ٣١ : كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا)  
صواب مطلقا : كونيتكات إذ حرف الـ ن في منتصف صامت

ص ٤٥ : «جورج زيدان» ، صواب اسمه : جورجى .

ص ٨٢ : «نقصد» ، في الطالب ، إلى مقدمة ، صوابا : نقتظر

ص ١٠٧ : «يصدر المصنف أواخره بفتح أربعا من المساج» ، صوابا : ديج  
أربع

ص ١١١ : شارلزا ، ميرى Charles A. Murray صواب نطقه  
مري .

ص ١٦٧ : الإسلام في العصر الحديث  
صوابا : العالم الحديث

ص ٢١٣ : «بشارة فارس» ، صواب اسمه : بشر فارس ، أو الدكتور مشرف فارس  
كما كان يجب يفضى العاشق أن يسموه

ص ٢٢٧ : «سيفيل Seville» هي أنشيبه . بحس مترجموها ، الدين  
يتناولون الأنكليات ، صينا لو أنهم رجحوا إلى مقالة للأستاذ على

أدهم في دائرة المعارف الشعب (كتاب الشعب ٦٧ ، ١٩٥٩) عنوانها  
«أعلام جغرافية أندلسية» ، كى يتعلموا أن Castile هي

قشتالة ، Algeciras هي الجزيرة الحمراء ، و Madrid

في محيط ، و Cordova هي قرطبة ، إلى آخره .

وي غرس الصفحة : «أسرة المرابطيين Almoravid والصواب : دولة المرابطيين .

ص ٢٢٨ : إلياس أبو شيكة ، صوابه : أبو شيكة .

ص ٢٣٢ : دهان ( في مسرحية شوي مصرح كليوباترا ) صوابه : حان .

ص ٢٤٤ : وهو في كلامه أستاذ ، صوابها : في كليها .

ص ٢٩٢ : من الملمت للنظر ، صوابها : من اللامت للنظر .

ص ٢٤٩ : مع ملونجا وينا زوجة الملك النيان ، صوابها : المنجود .  
منه سقط النصيب ولم نرد إسقاطه ، كما يعرف قراءه ناهية بي ذيان !

ص ٣٧٠ : بريهست Prévost ، صواب نطقه : بريغو ( مؤلف مانود ليهو )

ص ٣٧٢ : جاديا والزباد ، صواب رسمه : جرية

ص ٣٧٥ : مسرحية Scott وهي Tausman ، الصواب أب رواية

لا مسرحية لسير ولوسكوت ، وقد ظلت إلى الحرية محمود محمود محمد ، تحت عنوان العظم .

ص ٤١٣ : «أهية الأرواح الأربع» ( قصيدة على محمود طه المبتس ) صوابها أهية الرياح الأربع

ص ٤١٧ : نفس للزمان ، صوابها : الزمان

ص ٤٢١ : سيد عقل ، ( الشاعر الثبات ) ، صواب رسمه : سيد عقل

ص ٤٢٤ : قصة جيبس Genesis ، صوابها : سفر التكوين ، أول أسفار التوراة .

ص ٤٢٩ : محاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابها : ( حكم باريس ) ، إذا الإشارة إلى قصة جارتين في برنام وهكويبا ، حين قصي بجائزة الجبل ، وهي كلمة كعكة -  
للأفرودي ، مفصلا إياها بذلك على مير وأثينا

وجدير بالذكر أن رجلا مقالة من كتاب لندلو هذا بقلم الدكتور عبد العزيز الدسوقي في مجلة الأبناء العرب ( أكتوبر ١٩٧٢ ، ص ٦٨ - ٧٤ ) ، تحت عنوان «فلسفة المسرحيات المسرحية» ، عرض فيها ما قلندلو - وهو إسرائيلي - ودعيه ، مسج - ريد - من - إلى تفصيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح العربي وسلامه

١٩٦٦

- بيرج أ. كاشب ، «الأدب العربي الحديث» ، مجلة يوفرمي نوف لوزونو كوارلوي ، السنة ٢٩ ، العدد ٢ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [ ٢٨٢ ] - ٢٩٦

يتحدث - في وجازة - عن نشأة المسرح العربي

- جبرائيل جبور ، «الأدب اللبناني المعاصر» ، مجلة عيقل يست فورام ، مايو ١٩٦٠ ، ص ٣١ - ٣٩ يتحدث عن نشأة المسرح في لبنان .

١٩٦٤

- رشاد رشدي ، «قصص قصيرة ومقالات» ( القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية )  
به دراسات من «أثر الثورة في الأدب والمسرح» ، وعن كتابي لتوفيق الحكيم ، مسرح المجتمع والسياسة الحاضر

١٩٦٦

- محمد مصطفى بشري ، «شكسبير والمرب» ، في مجلة كايرو ستيفنيز إن إنجلش ( تحرير د. محيى وجة ) القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ، ص [ ١٨١ ] - ١٩٦

- آيري جينرير ، «ويزي بطروب صنوع القصيدة» ، مطبعة جامعة هارفرد كمبردج ( الأمريكية لا البريطانية )

- سامي حنا ، «الأمر الأول في الأدب المصري الحديث» ، مجلة وستون هيوستنيز ونويو ، السنة ٢٠ ، العدد ٣ ، صيف ١٩٦٦ ، ص ٢٢٩ - ٢٢٩ . الكاتب أستاذ مساعد بجامعة يوتا ، أو هكذا كان وقت كتابة المقالة ، إذ لا أذكر كيف نُزى به للذكر بعدها

١٩٦٨

- لويس عوض ، «التطورات الثقافية واللغوية في مصر منذ عام ١٩٥٢» ، في كتاب ب. ج. فانكيونس ( محررا ) مصر منذ الثورة ، الناشر : جورج آل آند آوين ليتل ، ص ١٤٣ - ١٦٦ . يتحدث - موجزا - عن المسرح المصري .

- ديفيد كوان ، «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ ١٩٥٢» ، في ( مرجع السابق ) ، ص ١٦٢ - ١٧٧ . يتحدث عن مسرح الرمان ، وويو الحكيم ، ومهان عاشور ، وإدريس .

١٩٦٩

- و. ر. لويج ، «دوب . الحكيم والمسرح العربي» ، مجلة جيرنال أوف ميلد ليستون ستيفنيز ، السنة ٥ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ - ٧٤ ، بصير بالناشئ مسرحي أهل الكهف ورحلة إلى الهند ، مع المقارنة بينها .

- ب. ج. فانكيونس ، «فريق مصر الحديث» ، الناشر : ويندك ويكولسون ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ - ٤٣٧ . يذكر عرضا مسرح إدريس ، ومهان عاشور ، ولخيرما

- خليل سمعان ، «أثرث . من . إليوت في الشعر والمسرح العربي» ، مجلة كومبرليف للطفو ستيفنيز ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ - ٤٨٩ . يتحدث عن أثر مسرحية إليوت بمرحلة قبل في الكائنات في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسألة الحلاج»

١٩٧٠

- مرمي سعد الدين ، «الشعر وحركة الشعر الوطني» ، مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي ( أكتوبر ١٩٦٩ في الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ في الطبعة الإنجليزية ، ص ٧٣ - ٨٠ من هذه الأعمدة ) يتحدث عن شعر صلاح جاعون ومسرحية مسألة جميلة لعبد الرحمن الشرفاوي .

- عبد الوهاب النسي ، «المسرح العربي» ، في كتاب موسوعة القارئ عن المسرح العالي ، تحرير ج. جاسر ، أ. كوين ( لندن : ميثون آند كيماني ليتل ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٥ ) : حياطة مفيدة عن تاريخ المسرح العربي منذ بداياته حتى مسرحية الطرائير ليوسف إدريس .

- محمد شريف ، «حول كتب عربية» ( الناشر : جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠ ) به مقالة عن مسرحية حل أحمد باكثير إختاتون ونظري ، وأخرى عن مسرحية توفيق الحكيم «ملك القلق» .

- خال شكري ، «البطل الشعبي في المسرح العربي» ، مجلة الأدب الأفريقي الآسيوي ( أبريل ١٩٧٠ ، ص [ ٣٠ ] - ٦٣ ) يتحدث عن مسرح بريجت للنحسي وأثره في مسرحيات كاتب ياسين : لحظة المعاصرة ، مسحوق القاكاء ، الأسلاف بصيرون عيلا ، ومسرحي لبيب سرور ياسين ومية وآه بالبل بالمر

١٩٧١

- محمد مصطفى بشري ، «الإسلام في الأدب المصري الحديث» ، مجلة جيرنال أوف آفيليك لرتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص ١٥٤ - ١٧٧ .

- بيركاشيا ، «معيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرح والعصا المصرية الحديثة» ، مجلة جيرنال أوف آفيليك لرتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج

بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] - ١٩٤ . يتحدث عن مسرحية المراهب اللويس عوض ، ومسرحيات إسلامية لأحمد الشرياني ، وآله رغم أنه ودموع إلهي مفتحي رصوان ، و محمد للحكيم ، وشيلوك الجعيد و آله إسرائيل لعل أحمد ياكثير .

- جبر إبراهيم جبرا ، « الأدب العربي الحديث والغرب » ، مجلة جيونال أوف آراييك لفريندر ، السنة ٧ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ - ٩١ . يتوه بالنور الذي لمبه مجلة المسرح ، حين كان محررها الدكتور رشاد رشدي ، ومسرحي باطالع الطحيرة للحكيم ، والفرافير لإدريس

#### ١٩٧٢

- بلا توفيق ، « مسرح المقاومة وثورة الزيج » ، مجلة برزم (وزارة الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ - ٢٦) : حول مسرحية معين بعبور .

- محمد مصطفى بدوي ، « الالتزام في الأدب العربي المعاصر » ، دراسات في تاريخ العالم ، اليوسكو . بوشائل ، سويسرا ، السنة ١٤ ، العدد ٤ ، ١٩٧٢ ، ص (٨٥٨) - ٨٧٩ . يذكر قلعة توفيق الحكيم في القنصلية ، ومسرح مهان حاشور ، وسعد الدين وهبة ، والفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرفاوي ، وسعد الله ونورس ذكرا خاطفا

- منى موسى ، « النقاش ونشأة المسرح العربي المعاصر في سوريا » ، مجلة جيونال أوف آراييك لفريندر ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٩ - ١١٧ . من مارون نقاش ودوره

- خليل سمعان ، د . س . إبيوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب ، ( وهي المقدمة التي صدر بها خليل سمعان ترجمته لمسرحية عبد الصبور مأساة الحلاج حين صدرت لأول مرة في لايدن هولندا في عام ١٩٧٢ ) يوجد عرض مله المقدمة بقلم الدكتور سمير شكري (صلاح عبد الصبور في الإنجليزية ، مجلة لصول ، نوفمبر ١٩٨٥) (٢٤٣) .

- غالي شكري ، « أمرب مايلي في بيروت » ، وابحث عن الجملة لفهدة في دمشق ، والقبور المبهولة في عمان ! : مجلة تونس : الأدب الأفريقي الآسوي ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٥٤ - ٦٤ . سياحة أدبية بين ثلاث عواصم عربية ، تذكر مسرحيات مصطفى الحلاج ، وسعد الله ونورس ، وبغروب شدرأوي

- ليل أبو سيف ، « نجيب الرحاني ونظير الكومديا في مصر » (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) : مؤلفة حاملة دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة إلينوي بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكتاب هو رسائلها الجامعية ، نقلها من الإنجليزية إلى العربية سمير عوض (دون أن ينال أكثر من كلمة شكر صغيرة في نظام المقدمة . . . انظر ملحوظتنا اللاحقة عن كتاب الدكتور غادة رؤوف فرج يوسف إفريس والمسرح المصري الحديث ١) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأخذ عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابي سابقين لمبد الخليم يوسى ها

نجيب الرحاني (١٩٥٢) ونجيب الرحاني والكومديا المصرية (دون تاريخ) (وين تذكر هذا الكتاب الأخير ذكرا خاطفا في قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وحقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات لشخصية منها إلى الدرس الأكاديمي ، ولكنها على الأقل يطمأن مقطعات من مسرحيات الرحاني ويبيع بخير لا يجدها القارئ - بسهولة - في مكان آخر

#### ١٩٧٣

- ديموند مشهورات ، « كتاب مصر المخابرون » ، مجلة إنكوانتر (أنطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ - ٩٢) . حول سوء التفاهم الذي نشأ بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية ، والإجماع الراحل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣

- ليل أبو سيف ، « نجيب الرحاني : من التهرب إلى المهابة الاجتماعية » ، مجلة جيونال أوف آراييك لفريندر ، السنة ٤ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ - ١٧ .

- عيسى ج . بلاطة ، « جريمة قتل في بغداد » ، مجلة ذا مورل ورك ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢٤١ : عن ترجمة الدكتور خليل سمعان لمسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج .

- سامي حنا وسولقي ديكنا ، « شرق : رائد للمسرحية العربية الحديثة » ، مجلة أمريكان جيونال أوف آراييك ستيز ، ١٩٧٣ ، ١ .

#### ١٩٧٤

- بدر الدين أرويني (٩) « المسرح في سوريا » ، مجلة تونس : الأدب الأفريقي الآسوي ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ - ٩٣ . يتحدث عن مارون نقاش ، وبغروب صناع ، وسعد الله ونورس ، وديق الصبان ، وحكمت محسن ، وغيرهم . والكتاب من مؤلف دمشق في ١٩٤٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج في ١٩٧٠ . انتقل صحفيا لمدة ثلاث سنوات ، ثم حصل في حفل السبنا . له كثير من المقالات والدرجات

#### ١٩٧٥

- علي الراعي ، « بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة » ، في كتاب ر أوصل (محررا) دراسات في الأدب العربي الحديث ، الناشر . رومستر بإغلترا : آريس ولبس لبتد ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ - ١٧٨ . يذكر مسرحيات الصلقة للحكيم ، ليلي الحصاد لمحمد دهب ، ياسين وهبة لنجيب سرور ، وأخرى لطبيب الصليل ، وسعد الله ونورس ، والفرد فرج ، وغيرهم

- فوس عوض ، « مشكلات المسرح المصري » ، المراجع السابق ، ص ١٧٩ - ١٩٣ . يذكر ببغروب صناع ، ومحمد عثمان جلال ، والحكيم ، ويوسف وحيا ، والفرد فرج ، ومهان حاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس ، وحل سالم ، وغازي حلاوة

- ج . مستكشيش ، « العربية المعاصرة على خشبة المسرح » ، المراجع السابق ، ص ١٥٢ - ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهم

- نادية رؤوف فرج ، يوسف إفريس والمسرح الحديث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفة أستاذ مساعد بجامعة جورج تاون بواشنطن ، والكتاب في الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٧٥ (ومن هنا كان إدراج الكتاب تحت عام ١٩٧٥) . وتذكر قائمة الكتب الثقافية ١٩٨٩ لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ رؤوف فرج - والد المؤلفة ، وهو مهندس - وكان من الحق أن يذكر هذا في الكتاب ، فضل المترجم - وهو رسوله الثقافات - لا يهين أن يفتس ، وقد نحس طويلا .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب - المبد في مجموعته - أنه - شأن أهل الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجبية ، والمقلوبة من بعد إلى العربية ، يلوح على غير راحته في لغة الصلا ، وكأنه يلبس قبص الكتاب ، أو كأنه يمشي على قصبان ليس له أن يخرج عليا . لا أمتنى من هذا إلا بعض دارسي أدباء ، كالدكتور علي الراعي ، الذي أطلع في تحويل رسالته الجامعية عن مسرح برنارد شو إلى كتاب يبيع ، تفرؤه بالعربية فلا نحس أنه منقول عن الإنجليزية ، ذلك أن في أسره ضارة ، وعليه ماء ، وله رواية .

ومن ملاحظتنا الأخرى على الكتاب :

ص ٧٣ : « مرحلة إلى الهند » (مسرحية توفيق الحكيم) ، وصوابها : رحلة إلى الهند

ص ٧٦ : « طعام لكل فم » (مسرحية توفيق الحكيم) ، وصوابها : الطعام لكل فم

ص ٩٦ : « التلقه ديمون ولين » ، صواب اسمه : ريموند ولين ، وهو صاحب كتاب



١٩٨٠

- رمسيس عوص ، شكبير في مصر (المركز القومي للأبحاث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٠) . المؤلف أستاذ للأدب الإنجليزي بكلية الآداب ، وصاحب كثير من المؤلفات منها : برتراند وويل للفكر السياسي ، دراسات قديمة في الرواية الإنجليزية المعاصرة ، لوليتا الحكيم الذي لا تعرفه ، التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، فضلا عن عدة أبحاث فيولوجرافية ، وترجمات ودراسات عن برتراند رسل ، وجورج نورويل ، والسير ت. ب. صو ، وغيرهم

والكتاب - كما يصح صاحبه في مقدمته - دراسة وثائقية تشكيبية في مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، وهو العقد الذي أدى بنجاح الوعي المصري على في شكبير كنهنا ناضجا . ويثبت المؤلف أن صمود المثقفين المصريين ، فضلا عن الحياة البرطانية في مصر ، قد استجابت للعروض التي قدمها حركة شكبير الإنجليزية . على مسرح دار الأوبرا بمصر في خريف ١٩٢٧ وخريف ١٩٢٨

يتحدث الدكتور رمسيس عوص في فصله المسمى «أول موسم في القاهرة» عن مقدم الفرقة الإنجليزية ، بدعوة من وزارة المعارف ، وبند مرممها في ٩ نوفمبر ١٩٢٧ ، حيث قدمت ست مسرحيات هي : هملت ، ترويض الغرسة ، الليلة الثانية عشرة ، لاجر البهلولة ، عطيل ، كبل بكبل .

ثم يتحدث المؤلف - في فصل ٣٥ - عن ثان موسم للفرقة وقد بدأ في ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ ، وشملت عروضه كما تنوهد : أنطون وكليوباترا ، هدى الرابع ، بولوس قهر ، لذلك لور ، هملت ، فضلا عن مسرحية لشريدان هي مسرحية الصالح ، ومسرحية ليرنارد شو هي بينجاليون

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المخرج المصري والإنجليزي لهذه العروض ، يجلب انتقاد من عدد من الوثائق كان مطبورا تحت رباب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف . في ملحق طويل يورد الدكتور رمسيس عرض النص الكامل لمجموعة من المقالات ظهرت في جريدتي ذي إجهيلان جازيت وذي إجهيلان حول ، عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، عن هذه العروض ، بالأمم الناقد الكبير يونامي دوبريه (الذي كان أستاذًا للأدب الإنجليزي بكلية آداب القاهرة) ، وروبرت أتكتر ، وإرست ملتون ، وإدوارد عطية ، وكاتب يدهر نفسه منيوس ، وآخر يدهر نفسه روكرو .

ولو لم يكن للكتاب من مرة غير استناد هذه الوثائق من طرفة النسيان لكفاء ، فكيف وقد مهد له الكاتب بتراسة قيمة - على إيجارها - بجمود صفحة من تاريخ الفن التشكيبية في مصر ، وتعد إضافة إيجابية إلى حفل الدراسات التشكيبية لائق مصر وحدها ، بل في الخارج أيضا .

ولا غافل على المؤلف سوى أمرين : أولا وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مرده من الجهد في مراجعة تجارب الطبع خليفًا أن يلاهاها ، وثانيها أنه لم يبدل جهدا في ترميمها بالاصح لتخفيف وراء الأسماء المستعارة لكل من منيوس وروكرو ، فلفط فاعل في طبعة قادمة .

إن رمسيس عوص واحد من هؤلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون في صمت ودأب ، ويستحون من ناقد لتصيل كل الصنم ، فهم يحرصون على أعداد الصحف والمجلات القديمة - وليست هذه بالمهمة اليسيرة في مصر - ليخرجوا لنا منها شربا سائدا يسر الشاربين ، ووثائق مهمة لن يستغنى عنها مؤرخو الأدب في المستقبل . ويتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذي وعدنا به هنا - وهو كتاب باللغة العربية - عن استجابات الجمهور المصري لمسرحيات شكبير المقدمة بالله العربية على عتبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن

- ج. ن. مترك ، «الكتابة العربية اليوم» : المسرحية ، مجلة لياتر ريموس إنترناشيونال السنة ٥ ، العدد ٣ ، خريف ١٩٨٠ ، ص ٢٤٧ - ٢٥٠  
عرض لكتاب الدكتور محمود المتلاوي (محررا) السالف ذكره

المسرحية من إسمن إلى إليوت ، وقد نقله إلى العربية الدكتور ظهير إسكندر .

ص ٩٩ : «أرخص ليالي» (أخصومة يوسف إدريس) صوابها : «أرخص ليالي» ، وقد تبه المذكور عبد الصبور وغيره إلى أن الراء في كلمة «ليالي» هنا خطأ ، ومن حضاها الخلف

ص ١٧٧ : «مذكرات حضارة تنحدر» (كتاب غالي شكرى) ، صوابه : «مذكرات ثقافة تنحدر» .

وفي نفس الصفحة «عبد الجليل عباسي» (الناقد العراقي) ، صواب اسمه : عباس .

ص ١٧٩ : «السبيل المصري» (كتاب الدكتور حسبي فوري) صواب ١٨٨٩  
سبيلاد مصري

ص ١٨٣ : «دانيال وروست» Worcester (مؤلف كتاب عن في الصحراء) صواب نطقه : وستر .

دوبك م. ريد ، «رحلة فرح أنطون» : سلسلة «دراسات في تاريخ الشرق الأوسط» ، العدد الثاني ، شيكاغو : بيلويكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ١٩٧٥ .

١٩٧٦

- دنيس جوسون - ديفيز ، «الأدب العربي مترجما» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٢٣) . يتحدث عن ترجمة مصير مصطفى للحكيم إلى الإنجليزية ، وكتب أخرى لخصوط ، والطبيب صلاح ، «وعو مجمل» . ر. أوصل ، «كتاب عرب» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦ ، ص ٣١ - ٣٢) . يتحدث عن ترجمة مصطفى مصطفى للحكيم إلى الإنجليزية وسائر الأعمال المذكورة في فئته السابق .

١٩٧٧

- شيمون بالاس ، «صورة إسرائيل في الأدب العربي» مجلة كاسيمو كوارلوي ، السنة ٢٥ ، العدد ٢ (٩٢) ، صيف ١٩٧٧ ، ص ٦٤ - ٦٩ . يتناول ، من وجهة النظر الإسرائيلية ، صورة إسرائيل في أعمال خسان كشاف ، ويوسف جاد الحق ، وسليمان فياض ، وألفرد فرج ، وعبد فرحمن الشرفاوي ، وسهيل إدريس صاحب مسرحية زهرة من دم ، التي لشد في نقدها - هنا - فاروق عبد القادر في مجلة للمسرح ، حين كان يحررها صلاح عبد الصبور ، فرد عليه سهيل إدريس ، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمصاحبه الحميدة ، محاولا التوفيق بين الرجلين .

- فليب م. كيوال ، «رحلة فرح أنطون» ، مجلة ذا ميدل إيست جيزنل ، السنة ٣١ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٧٧ ، ص ٨٥ - ٨٦ . عرض لكتاب دونالدم . ريد «رحلة فرح أنطون» المذكور أعلاه .

- لوى تريمين ، «شهود على الحدث في عصره الحلاج وجريمة قتل في الكاتالونية» ، مجلة ذا مورم ورك ، العدد ١ ، يناير ١٩٧٧ ، ص ٢٣ - ٤٦ . مقارنة بين مسرحي صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت . وقد عرض الدكتور حمدي السكوت هذا المقال في مجلة لصول (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان «صلاح عبد الصبور في الإنجليزية»

١٩٧٩

- خليل سمعان ، «المسرح أداة للاحتجاج في مصر الحديثة» ، مجلة إنترناشيونال جيزنل أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٠ ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ - ٥٠ . يذكر مسرح عبد الصبور وغيره ، وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في مجلة لصول (أكتوبر ١٩٨١)

- خليل سمعان ، «الصورة الإسلامية في الشعر والمسرح العربي الحديث» ، مجلة إنترناشيونال جيزنل أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ ، ص ٥١٧ - ٥٣١ . يتحدث عن مسرح صلاح عبد الصبور ، وشعر عبد الوهاب البياتي . وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في عرضه المذكور أعلاه

## ١٩٨١

- ماتيسا هو بيليد ، وستان في مصر مجلة ذا جورنال أوف آفريك ليرنلور ، مجلة ميلك إيسترن ستيلز ، السنة ١٧ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص (١٢٦) - ١٣٣ . عرض لما نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربي عموما في أول سنتي بها ، ومن بين كتابات عن توفيق الحكيم وغيره .
- أحمد شمس الدين الشهابي ، أصول المسرح العربي (القاهرة : مطبعة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب - ومؤلفه أستاذ مساعد بضم الفلسفة والأدب في جامعة ولاية نيو يورك - امتداداً لكيب سليف لمؤلفه باللغة العربية هو العرب والمسرح ، في سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ . ويتكون الكتاب من

- مقدمة

- الفصل الأول : الإسلام

- الفصل الثاني : البعثات التبشيرية إلى أوروبا ١٨٣٤ - ١٩٤٤ .

- الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ - ١٩٢٣

- الفصل الرابع : شكسبير في مصر ١٨٧٠ - ١٩٧١

مقدمة

بيلوجرافيا

كتشاف

ومن ملاحظتنا على الكتاب

- الأخطاء المطبعية تشوش فيه حل نحو يسطر الصدر ، ويضيق للطلح ويخرج السس . وهذه الأخطاء تبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب ذاته (بالمهملات الأمريكية ١) بنصفه حرف وراء الآخر
- يفرقه أن يضع خطوطاً تحت عناوين الكتب والمؤلفات ، أو يطبعها بـ

- ص ٢٩ - سلامة حجازي (١٩٠٥) دون أن ينس : أهدنا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو أوردناه ؟
- ص ٤٩ - د. خليل حجازي المسرحية ( اسم كتاب لعل أحمد باكثير) وصواب العنوان فن للمسرحية من خليل حجازي الشخصية .
- ص ٦٣ - :تحقيق الإبريز إلى تحقيق بارود ( كتاب رفاعة الطهطاوي ) ، صواب عنوانه : في تحقيق .

- الفصل الخاص بـ «شكسبير في العربية» لا يضيف جديداً إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بدوي «شكسبير والعرب» ، أو الدكتور دسيس عوض ، «شكسبير في مصر (انظر أعلاه)» ، دح عكك دراسات سابقة بالعربية مثل «شكسبير في العربية : نقد للترجمات المختلطة» ، بقلم خليل شكري ، مجلة حور (بيروت) مارس - إبريل ١٩٦٤ ، ص [٣٦] - ٤٨ . وقد أعاد خليل شكري نشرها في كتابه ثورة الفكر في أدبنا الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص [٥٣] - ٧١ .

## ١٩٨٢

- روجر آل ، «المسرح المصري بعد الثورة» ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة المسرح ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٥ - ٩٤ . مقالة مترجمة خصيصاً لمجلة المسرح بالتوافق خاص مع المؤلف . يسمي للترجم - وهو ناقد مسرحي محدد - مسرحية الفرد لرج الأول «سكوت فرعون» (ص ٦٠) وصوابها : سقوط فرعون

### ملاحظات ختامية :

وفي ختام البيلوجرافيا - التي لا تسمى لغاتها وفاة ولا اكثالا - أود أن أقدم بعد من الملاحظات

- ١ - يعني أن تكون مرحلة التوثيق للمسرح العربي في الإنجليزية تمهيداً لمرحلة

تعتبر شأننا ، ونبعد مدى ، هي محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا المسرح العربي على قراء الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود فعلهم إزاءه ؟ ما للشكالات التي تنبها ترجمة للمسرح العربي ، نصيبها أو عاميا ؟ وهل تختلف مثلا عن للشكالات التي تنبها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب للمسرح العربي في قيم قية ومعمية يصيبها إلى تراث للمسرح العالمي ، شرقيا كان أو غربيا ؟

٢ - رغم صالة ما نقل من المسرح العربي إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شيء من التكرار ، مسرحية الحكيم ، السلطان المظفر ، مثلا ، ترجمت أكثر من مرة بأفلام مختلفة ، والإضافة في كل حالة ضئيلة لا تكاد تبرز تكرار الجهد ، ومن ثم انبغى الاعتناء بلون من التمييز بين جهود المترجمين ، ومن شأن توافر البيلوجرافيات بما ترجم صلا - وما هو في طريق الترجمة - أن يجعل ذلك أمرا ميسرا ، ومطلباً ذلولا

٣ - لا يمكن أن تكمل صورة للمسرح العربي المعاصر دون ارتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضروري الرجوع بالدراسة إلى أمثال من نوع كتاب العالم الأكلي كودت حيث نصوص فرامية قديمة ، وكتاب المسرح المصري القديم لأبي مروتون ، ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة ، ومراجعة الدكتور عبد الفتاح أبو بكر (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المسرحيات د. و. فريمان الصلح حورس : مسرحية مصرية قديمة (بركل ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) وقد نقل إلى العربية في سلسلة «مسرح المسرح العالمي» الكوكبة ، وكتاب فايون بارود من المسرح في الشرق وهو مقبول أيضا إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حمادة المتأثر بحال الطفل والمطلبات ابن فانيال (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها .

٤ - ينبغي أن نجري دراسة للمسرح العربي في اللغة الإنجليزية جزءاً من منظور أكبر يربطها بالترجمات الفرنسية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا في السنوات الأخيرة حداً من الجهود القيمة ، ككتاب الباحث التونسي محمد عزيز الإسلام والمسرح ، ترجمة الدكتور رفيع المصباح ، مع دراسة مطبوعة عن «فكرة للمسرح والطبوس الإسلامية» لرشد بنشيب (كتاب الهلال ، إبريل ١٩٧١) . كما نشرت المجلة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لمسرحية توفيق الحكيم يلعب بقلم إدوارد جيبيل ، ومراجعة الدكتورة سامية أحمد أحمد . ونشرت في ١٩٧٨ كتاباً للدكتورة آمال فريد (قدم له يحيى حقي) عنوانه : بالوراثة الأديب العربي المعاصر ، به دراسات عن مسرحيات نجيب محفوظ القصصية ، ولويس الحكيم ، والنسر الأحمر لعبد الرحمن الشراقي ، وحميني شامبا لرشاد رشدي ، و الناز والزعون لأحمد فرج ، وكتاب على الراعي عن توفيق الحكيم ، فضلا عن بيلوجرافيا بما ترجم من أمثال الحكيم وغيره إلى الفرنسية

وفي الختام ربما كان من الضروري لكن نعرف قارئ الإنجليزية بالمسرح العربي تمام الحرص أن نشير مسرحا غربيا في لندن قدم عليه - على نحو منظم - النصوص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ، وهو ما نلت إليه أحمد بهاء الدين في مقالة له عنوانها «الفرق بين سياسة وحساسة واستراتيجية معا !» ، مجلة العربي (الكويت ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد تكونت في لندن فرقة «إنجليزية» تخصصت في ترجمة للمسرحيات العربية الحديثة - لكتاب مثل الفرد فرج - وتقديمها للجمهور الإنجليزي . على أننا نكون مصروفين في الصاويل لو انتظرنا من أقرناء العرب وقادريهم أن يحوا بمثل هذه الأمور ، ومن ثم لم يبق إلا أن نتظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ بزمام المبادرة ، وتتخذ هذه الخطوة دون ضجيج إعلامي أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو ما قامت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية - بتوجيه الدكتور طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية وكذلك - بترجمة عدد من مسرحيات شكسبير ورواسين إلى العربية ، فكان حلا أبني أظرا ، ولأدوم على الزمن ، وأنصح ثلثين من آلاف التقارير والتصرجات والتوصيات التي صدرت عن تلك الجامعة عبر السنين .. وفي ذلك فليتنافس المتنافسون !

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's *The Odyssey of Farah Antun*).

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris).

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arabic Theatre' *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No. 1 (January 1969), pp. 69-74.

Mattock, J. N. 'Arabic Writing Today 2: The Drama', *Theatre Research International*, Vol. V, No. 3, (Autumn 1980), pp. 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's *Arabic Writing Today 2: The Drama*).

Moosa, Matti. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', *Journal of Arabic Literature*, Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C. 'Arab Authors', *Middle East International* (October 1976), pp. 31-32 (on Tawfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature' *Middle Eastern Studies*, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126-133.

Prüfer, Curt 'Arabic Drama', *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Vol. IV, 1925.

Reid, Donald. *VI. The Odyssey of Farah Antun*, *Studies in Middle Eastern History Series*, No. 2, Chicago Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Rutter, H. 'Karagoz', *Encyclopedia of Islam*, Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. *Selected Stories and Essays*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature 1) The Drama' and of Tawfik al-Hakim's *The Society Theatre and The Puzzled Sultan*).

Saad El-Din, Mursi. 'Poetry and the National Struggle', *Afro-Asian Writings* (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's *Djamila*).

Semaan, Khalil I. 'T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater', *Comparative Literature Studies*, VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's *Masat al-Halla*).

—. 'T. S. Eliot and Salah Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's *Murder in Baghdad*, Leiden, 1972).

—. 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

—. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (November 1979), pp. 517-531.

Sherif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakatbeer's *Akhenaton and Nefertiti* and of Tawfik Al-Hakim's *The Bank of Anxiety*).

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play', *Afro-Asian Writings* (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

—. 'From Beirut to Damascus and Amman', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1972), pp. 54-64 (on plays by

Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shedran).

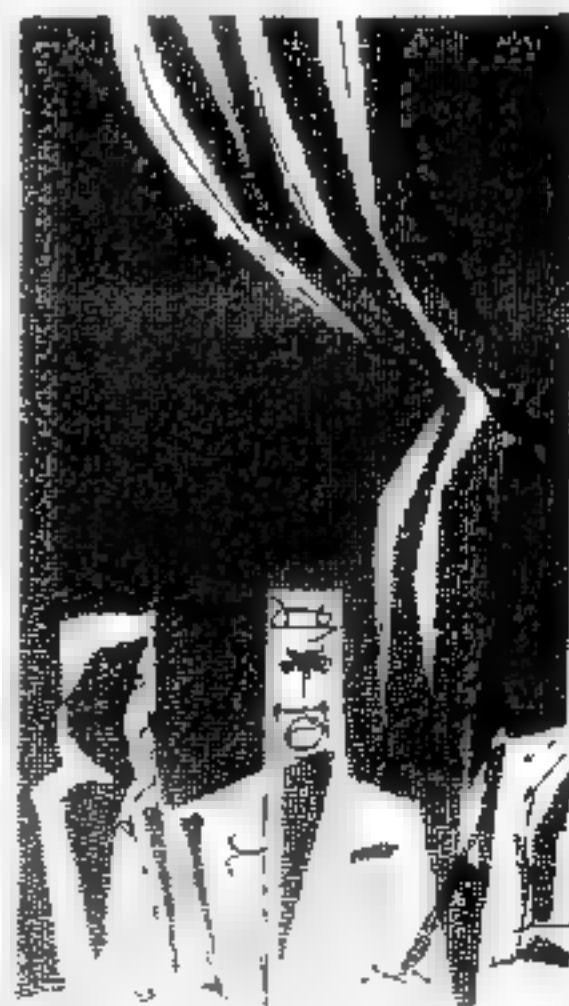
Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England Arts and Phillips Ltd, 1975, pp. 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in Masat al-Halla and Murder in the Cathedral', *The Muslim World*, Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Natkiotis, P. J. *The Modern History of Egypt*, London Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy 'Editor's Choice', *Cairo Today* (April 1982), p. 62 (on Al Hakim's *The Fate of a Cockroach*).



by Kay Rouchdy. 'The Song of the Bulter' by Amin Bakir. 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri. 'Three Men' by Varoujan Kazandjian. 'Wuri' by Sami Ibrahim Hanna. 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim. 'Darling Mona' by Fathi Abdeighan Hamed. 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa. 'Flavour to Taste' by Zena Ateek. and 'The Light-house' by Mohamed Al Sayed Solman)

## II. Studies

Abou-Saif, L. 'Najib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', *Journal of Arabic Literature*, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.

A-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. *The Origins of Arabic Theater*, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents: 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944', 'European Theatrical Companies 1870-1923', 'Shakespeare in Egypt 1870-1971', 'Conclusion', 'Bibliography', 'Index').

Al-Rai, Al. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Arts and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes', *Prisma* (Cairo: Ministry of Culture, 1972), pp. 24-26 (on a play by Mucen Basso).

Aroudki, Badr el din. 'Theatre in Syria', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1974), pp. 74-93.

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vaukiotis (ed.), *Egypt since the*

*Revolution*, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 143-161.

———. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Arts and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramses. *Shakespeare in Egypt*, Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), *Cairo Studies in English*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

———. 'Islam in Modern Egyptian Literature', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177.

———. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', UNESCO: *Cahiers D'Histoire Mondiale*, Neuchatel, Switzerland: Editions de la Baconniere, Vol. xiv, No. 4, 1972, pp. 858-879.

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', *The Jewish Quarterly*, Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19.

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', *Bulletin of School of Oriental Studies*, VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 3 (July 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's *Masat al-Halla*).

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature', University of Toronto Quarterly, Vol XXIX No 2 (January 1960), pp. 282-296.

———. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian

Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194.

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vaukiotis (ed.), *Egypt since the Revolution*, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, London: Methuen and Co. Ltd, 1970, pp. 21-25.

Farag, Nadia R. Youssef Idris and Modern Egyptian Drama, Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. *The Practical Visions of Yaqub Sanna*, Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', *Western Humanities Review*, Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229.

——— and Salti, Rebecca. 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', *American Journal of Arabic Studies*, I (1973).

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', *Middle East Forum* (May 1960), pp. 31-36.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', *The Middle East Journal*, Vol.

# **A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English**

## **L Texts Individual Authors**

Abd Al-Sabur, Salah. **Murder in Baghdad: Poetic Drama**, Tr. Khalil Samaan, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976

—, **The Princess Waits: A Poetic Drama**, Tr. Shafik Megally, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975 (Reprinted in *Lotus: Afro-Asian Writings* (January-June 1976), pp. 72-89).

—, **Night Traveller: A Black Comedy** Tr. M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author, Cairo: Egyptian Organization, 1980.

Al-Maghut, Muhammad (Syrna). **The Hunchback Sparrow: A Play in Four Acts** (First scene only printed here), Tr. Mahmud Manzalawi, *Stand*, Vol. 22, No. 1 (1980), pp. 10-19. See *Arabic Writing Today: Drama*, below

El Hakim, Tawfik. **The Tree Climber: A play in two acts**, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Oxford University Press, 1966 (with an introduction).

—, 'The Death of Mohammed', Tr. with an introduction by William R. Polk, *New Directions* 15 (1967), pp. 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's *Mohammed: The Human Prophet*).

—, **The Seat of Justice** (Prism Supplement, Cairo: Ministry of Culture), Vol. 11, Nos. 6-7 (1970), with a prefatory note about the author

—, **Lost to Kill: A One-Act Play**, *Lotus: Afro-Asian Writings* (April 1971), pp. 95-107

—, 'The People of the Cave: Act One', Tr. in John A. Haywood, *Modern Arabic Literature 1800-1970*, London: I. and Humphries, 1971, pp. 219-234.

—, 'Ceremony of Abu Simbel', *Prism* (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol. IV, Nos. 12-13 (1972), pp. 68-87

—, 'Death Song: Tragic Lament for the Two Egypts', Tr. C. W. Long, and introduced by Anthony McDermott *New Middle East*, No. 45 (June 1972), pp. 22-30.

—, **Fate of a Cockroach and Other Plays**, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman. 'Laila in Acca. My Homeland', Tr. Nihad Salem, *Lotus: Afro-Asian Writings* (April 1972), pp. 91-93 (An extract from El Sharkawi's *Acca, My Homeland*).

Fayad, Tawfik (Palestine) **The House of Madams: A Play in 2 Acts**, Tr. Shafik Magar, *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1973), pp. 159-176.

Kherfi, Saleh (Algeria). **Sidi Faraj: A One-Act Play**, Tr. Rosette Francis, *Lotus: Afro-Asian Writings* (January-March 1978), pp. 79-93.

Radwan, Fathi 'A God in Spite of Himself', Tr. and introduced by P. Cechia, *Journal of Arabic Literature*, Vol. V, Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 108-126.

Rushdy, Rashad. **Five Egyptian One-Act Plays**, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, n. d. (Contents: 'A Liar', 'Odysseus', 'The Plague', 'At Home', and 'Sinuhe').

## **Anthologies**

Abdel Wahab, Farouk (ed.) **Modern**

**Egyptian Drama: An Anthology**, Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974.

Johnson-Davies, Denys. **Egyptian One-Act Plays**, London: Heinemann, 1981 (Plays by Tawfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalaoui, Mahmoud (ed.) **Arabic Writing Today: Drama**, Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents: 'Foreword' by Youssef el-Sebai, Acknowledgements, 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Taymour (Tr. Medhat Shaheen), 'Song of Death' by Tawfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tawfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr. Wadida Wassef), 'Hassan and Naima' by Shawky Abdel Hakim (Tr. Medhat Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wines of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr. Wadida Wassef), 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr. Medhat Shaheen), 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad. Biographical notes on the authors provided).

Woodman, David (ed.) **Egyptian One-Act Plays**, Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays, and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements', 'The Return of Attout' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein, 'One Morning in the Life of,



## بيلوجرافيا المسح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

□ إعداد: اعتدال عثمان

عصام بهي

محمد بدوي

إبراهيم وهباني

السوسني

أله السجيل

انتصورية م. طرمان . ١٩٧٢

أحمد زكي حارة

الشهاب الأخضر مسرحية شعرية

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

أحمد سعيد .

الشبانين

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر . ١٩٧٠ (عرفت

١٩٦٥)

أحمد شوقي الفنجري

حرفة بنت الأزور الصحابة الفارسة - تاريخ حقيق في قالب مسرحي

السبطون إلى الإسلام - سنة ١٩٧٧

شروى الإسلام في مصر - سنة ١٩٧٨

لكنوت . دار القلم ١٩٧٥

أحمد صديق الدجاني

هذه اليلة الطويلة

القاهرة . مكتبة الأجلو . ١٩٧٢

أحمد عبد الطيف بدر

السلام عليكم مسرحية بالعامية

القاهرة . مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

أحمد القديري

احلام فرطاح

تونس . الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤

ألفريد فرج

- النار والرياح

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

ألفريد فرج وآخرون

مسرحيات فصل واحد

كتابات جديدة . ١٩٧٠

- عسكر وحرفية (طبعة ثانية)

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر . ١٩٧٦

- جواز حل ورقة طلاق

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

أنيس بكير

فجر بوماد

القاهرة . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

١٩٧٦

أنيس يوسف طراب :

روحة رجل آخر (مسرحيات وقصص قصيرة)

القاهرة . دار الهلال . ١٩٧٤

أنور علوة

الفنون . ١ . ١٩٨٠

القاهرة . دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠

أنور ماضي

قهوة الأريحي

القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

أنيس منصور

جمعية كل واشكر - طبعة ثانية -

القاهرة . الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

بدر الدين هاشم

على عيلك يا تاجر

الخرطوم . الدار السودانية للنشر . ١٩٧٠

علي مطران  
القضاء والقدر - إعادة طبع  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٦

راحت الدويري  
قطعة بسج مروج  
القاهرة - مجلة نادي المسرح - ١٩٨٠

رشاد رشدي  
- حلاوة زمان  
- نور الظلام  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للناليف والنشر - ١٩٧١

- رحلة خارج الحدود  
- الفرج ياسلام  
- عيال الظل  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨

- محاكمة عم احمد الفلاح  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤

- حبيبي شاميا  
الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٢

- الرجل والجل  
- رحلة البحث عن الله  
القاهرة - مجلة الجديد - ١٩٧٥

- شهر رند  
القاهرة - دار مجلة الادب والنظريون - ١٩٧٩

درويش محمد  
لوموميا - التلق  
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٠

رياض عصمت  
- الحصاد يبق يا تفرح  
بيروت - دار المسرة - ١٩٧٨

- نجوم في ليل طويل  
بيروت - دار المسرة - ١٩٧٩

زكي احمد حسن  
ثلاث مسرحيات  
- ثورة في مروج عبد الناصر  
- عالم من دجاج  
- هجوم ثوري  
القاهرة - الناشر العربي - ١٩٧٢

زكي عمر  
طلوع الروح  
القاهرة - دار ثقافة الجديدة ١٩٧٧

محمد الدين محمود جعفر  
الطلق  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥

محمد مكاوي  
- البيت والسلي

توفيق الحكيم  
مجلس العدل  
القاهرة - مكتبة الآداب - ١٩٧٢

جمال صبح  
- حالك متأخرة جدا  
- نظري  
القاهرة - مختارات الجديد - ١٩٧٥

الغضب  
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨

جمال عبد المصود  
حكاية ثلاث بنات  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢

الحبيب بن الأعراس  
مراد الثالث  
توس - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٢

حسن احمد حسن  
تدريجات على حكاية شعبية  
إسماعيل الصفا  
الدينس  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢

حسن حمادة  
إليكمرا احديدا  
ليبيا - طرابلس - الدار المصرية للكتاب - ١٩٧٧

حسن الزمرلي  
جوفرا  
توس : الدار التونسية للنشر - ١٩٧٢

حسن عبد ربه  
حكاية ومقتل حسن الماسي  
القاهرة - دار المنا للطباعة - ١٩٧١

حبيب الكياي  
في حكمة الشعب  
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٨

حسي ابو المكارم وعمل حسن حمودة  
هروس البحر الأبيض الإسكندرية (مسرحية شعرية)  
الإسكندرية - دار انعارف - ١٩٧١

حسن إسماعيل مكي  
المدنية المفاضلة (مسرحية فلسفية)  
بيروت - دار مكتبة الحياة - ١٩٧٠

حسن رشدي  
الخدعان  
منظما للمسرح القومي - ١٩٧٤

حاتم محي الدين الونداني  
الروحش  
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٦

القاهرة - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧٣

- شجرة

القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٥

سعد الدين وهب

- راس العرش

- ياسلام سلم - المحيطة بتكلم

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١

- الأسناد

مجلة نادي المسرح بالقاهرة - ١٩٧٩

- المدير شال التلاح

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠

سعد الله وروس

- حكايات جولة التماثيل ومسرحيات أولى (طبعة ثانية)

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

- العهد القديم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)

- بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

- حفل سر من أجل ٥ حزيران

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٠

- القليل بأهلك الزمان - (طبعة ثانية)

ومغامرة رأس المملوك جابر

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

- الملك هو الملك

بيروت - دار ابن رشد - ١٩٧٧

- سهرة مع أبي خليل القباني - (طبعة ثانية)

بيروت - دار الآداب - ١٩٧٧

سعيد المقدم

أيام العمر - أو القناع الأعجم

القاهرة - دار نشر الثقافة - ١٩٧٥

سلطان سالم

نادي للفرج (مسرحية من فصل واحد)

بيروت - ١٩٧٤

سلطان الحكيم

لقوش على جدران الزمن

القاهرة - دار الثقافة العربية للطباعة - ١٩٧٣

سلطان هريز

مسرحية حمسة وخمسة

القاهرة - مطبعة الوفاء الجديدة ومكتبتها - ١٩٧٠

سمير مبرحان

ست الملك

القاهرة - دار افنا للطباعة - ١٩٧٨

سيد الشورجى

- الزبانية

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣

- ممنوع المصحف

القاهرة - مطبعة دار التأليف - ١٩٧٨

شوقي حبيب

سندباد

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢

سوق خير الله

خلق الآلهة وعمود الرمال

بيروت - الدار الشرقية للطباعة والنشر - ١٩٧٥

سديح بن فرح

الأمم الضائع

تونس - الدار التونسية - ١٩٧٤

صبروت شعلان

محروك في لسي

القاهرة - مجلة نادي المسرح - ١٩٨٠

صلاح راتب

- الحب في حازنا

القاهرة - ١٩٧٣

- الزهرة الخفية - هند - حمار الحكيم - شمس - الأرملة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨ - مسرحيات مختارة

- هم وهديش (الحرف)

- حيد العتوت

- ملكة الحبل (الانعام)

- بينشكا (روح العدل)

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧

صلاح عبد الصبور

- بعد أن يموت الملك - مسرحية شعريه

القاهرة - نقضه المصرية للدراسات والنشر - ١٩٧٣

- ليل والصوت -

القاهرة - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧٠

صلاح مختار

٣ مسرحيات ضاحكة

القاهرة - مطبعة المعرفة - ١٩٧٠

سوق عبد الله

- شمس، أنقى صبا

القاهرة - روليات اللال - ١٩٧٥

- قنن من الرجل

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩

- ٤ مسرحيات ضاحكة

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩

طلال محمود

انفرا - لي - حنايك

القاهرة - ١٩٧٠

عازف طوا

حلال نابل

القاهرة - مطبعة الخليل - ١٩٧٥

علم النجار

حاور وأنا

القاهرة - مكتبة الأنجلو - ١٩٧٨

عبد الأمير سعد  
بطاقة دخول الى الخدمة  
بغداد - دار الحرية للطباعة - ١٩٧٤

عبد الرحمن حقيق  
الزنجي الأبيض - تقديم - القريد فرج  
طرابلس - ليبيا - الدار القومية العربية للكتاب - ١٩٧٦

عبد الرحمن الشرقاوي  
- وطني عكا  
القاهرة - دار الترويق - ١٩٧٠  
- للنسر الاحمر  
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٨

عبد الرحمن عمار  
الابطال الخمسة  
نوس - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٣

عبد الرحمن محمد الزيني  
احريف  
(مترجمة من قصص نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان  
«الحيول»)  
ليبيا - الدار العربية للكتاب - ١٩٧٦

عبد العاطي جلال  
منارة اورشليم - طبع ثانيا  
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٧

عبد الطيف درباله  
مترجمة اخلاص  
الإسكندرية - شركة الإسكندرية للطباعة والنشر - ١٩٧٢

عبد الطيف غزال  
الصلاح النصح  
القاهرة - عالم الكتب - ١٩٧٠

عبد الله الطوسي  
- المتخصصة  
- حوادث القرن العشرين  
القاهرة - مؤسسة روز اليوسف - ١٩٧٢

عبد الله الكبر  
هاتف من التاريخ  
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣

عبد الملك فؤاد  
مكتب ومعمل  
بغداد - وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة - ١٩٧٢

عبد الحميد سليم  
- القصص والعار والخلاص  
(مترجمات مختارة)  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧

- لأن ولاهم  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣

- رواج كل العصور  
- التحقيق  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤

عبد العزيز جلال  
القطار  
دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٦

عبد دياب  
اس بهاد  
القاهرة - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية -  
١٩٧٢

عبدنار مردم  
- دير ياسين - مترجمة شعرية  
بيروت - مؤسسة الرسالة - ١٩٧٨  
- ديوجين الحكيم  
بيروت - مؤسسة الرسالة - ١٩٧٧  
- الأنتيد - مترجمة شعرية  
بيروت - مؤسسة الرسالة - ١٩٨٠

عز الدين إسماعيل  
محاكمة رجل مجهول - مترجمة شعرية  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للناليف والنشر - ١٩٧١

عز الدين المنق  
- ديوان الزنج  
نوس - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٣  
- نوره صاحب الخمار  
نوس - الدار التونسية للنشر - ١٩٧١  
- مولاي السقطان الحسن الحفص  
ليبيا - طرابلس - الدار العربية للكتاب - ١٩٧٧

عصمت سيف الدولة  
إهدام السجون  
بيروت - دار المسيرة - ١٩٧٨

عطية مرفص  
إسراج والنهضة وبكرة  
القاهرة - مطبعة النصر - ١٩٧٠

عل احمد ياكثير  
- أبطال القاصيه  
الكويت - دار البيان - ١٩٧٠  
- من فوق سبع سماوات - سبع مترجمات إسلامية  
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣

- المرحون المرحون  
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧  
- قصر المودج  
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٨

عمر بن سالم  
يوم ثلاث  
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩  
عمر الحمدي  
الرمح  
بيروت مؤسسة غرسالة . ١٩٧٩  
فايزة مابر ليح (مصرية شعريه)  
علائق مردم  
بيروت . عويدات ١٩٧٥  
فواد حجازي وأخرون  
النس الى صاحباتي - ومبرحيات أخرى  
القاهرة جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بالديار  
فتحي وصوفى  
- موسى توفيق كتابا  
القاهرة دار المعارف . ١٩٧١  
- المطاوع  
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٢  
- ناظر وهف  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣  
فوح شاعلي  
مصر الخليله (مختار حى)  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥  
فادوى حورس  
أرب  
القاهرة ١٩٧٠  
فادوى فهمى أحمد  
- الفارس والأسيه  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧  
- عزة العائى  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧  
كامل حماد  
الرعيه نبش حيان - مصرية ومجموعه قصص -  
القاهرة المنهج القاديه . ١٩٧١  
كامل الكفراوى  
- هروس الليل  
القاهرة دار آتون . ١٩٧٧  
- الهنه ومبرحيات اخرى  
القاهرة دار آتون للنشر . ١٩٧٧  
كل اساميل  
لقب الى حاتم المكي - مصرية شعريه  
القاهرة مطبعه الفرقه . ١٩٧١  
مادى صمود  
كتبات مصريه  
القاهرة دار التاليف والنشر للكمه الأسقفه . ١٩٧٢

- مصر شهر زاد  
القاهرة . مكتبة مصر ١٩٧٨  
- الشيماء - شاديه الاسلام  
القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٧٩  
عل حسن طره  
الطاه ٦٦  
القاهرة دار الدروق . ١٩٧٦

عل سالم  
- أنت الى فكت الوحش  
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٠  
- المرقه بدخلون القريه  
القاهرة دور اليوسف . ١٩٧١  
- ولا المماريت الزوق  
القاهرة . احيه المصريه العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١  
- عميد روح  
القاهرة دار الثقافة الجديد ١٩٧٤  
- أولادنا فى تدد  
القاهرة دار الشعب . ١٩٧٥  
- بكالوريوس فى حكم الشعب  
القاهرة . دار لوقف العرب للصحه والنشر والتوزيع ١٩٧٨  
- كويديا أوديب (أنت الى فكت الوحش)  
- اليوفه  
- ببر الفصح  
القاهرة . دار الثقافة الجديد . ١٩٧٦  
- مدرسه المفاهيس  
القاهرة : مكتبة مطبوع . ١٩٧٩  
- منتفائل آفاق . ١٩٧٩  
- الملاحظ والمهندس  
القاهرة . محله نادى السيخا . ١٩٧٩

عل سلطان  
- جزيرة الليل الأحمر  
بيروت دار المسره . ١٩٧٨  
لده وأزوى  
بيروت : دار المسره للصحه  
والطباعة والنشر . ١٩٧٩

عل السويدي  
مدره مطبعه أكتوبر (مصرية زجله)  
القاهرة نطلس الاعلى لرحليه الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيه .  
١٩٧٩

عل عطفه عرسا  
- السجى ٩٥  
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٤  
- الاقنه  
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩



ماهر عريان  
على أبواب الفردوس  
القاهرة - ١٩٧٦

محمود عالى حمدي  
- معززة  
القاهرة الطبعة الثالثة - ١٩٧٨

- مسرحيات مصرية من فصل واحد  
إشراف حمدي المسكوت تقدم دافيد وودمان  
قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٣

محمدي إدريس .

ساعة الخط ماتت عرضت  
القاهرة - مطبعة دياب - ١٩٧٩

محمدي فرح

لميد السوط  
القاهرة - المجلس الاعلى للفنون والادب - ١٩٧٨

محمود عمر

السج في البركة  
القاهرة - العربي للنشر والتوزيع - ١٩٨٠

محمود عبد الرحمن

- حقله على الحارثي  
- عيسى بيت السلطان  
- القاهرة : دور يوسف - ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنه

حمزة العرب  
القاهرة - طبعة المصرية - ١٩٧١

محمد أبو العلا السلاموني

الحاصل  
القاهرة - المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .  
١٩٧١

محمد أحمد أبو غربية

مناهل ودعاء  
القاهرة - ١٩٧٤

محمد جبريل

الطبول الصرخة في الاودية الزرقاء  
القاهرة - ١٩٧٢

محمد الشرفي

- الجانب بعد  
القاهرة - مطبعة العلم - ١٩٧٠  
- الانتظار لن بطول  
القاهرة - مطبعة العلم - ١٩٧٠

محمود دياب

- ليالى الخهاد  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠

- باب الفصح ، رجل طيب في ثلاث حكايات

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسرحيات مختارة) ١٩٧٤  
- رسول من قرية تموة للاستغناء عن مسألة الحرب واللام

القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٥

- لوزن لانتب الزهور

القاهرة - مجلة ناعى المسرح - ١٩٧٩

محمود عالى حمدي

- معززة

القاهرة الطبعة الثالثة - ١٩٧٨

- مسرحيات مصرية من فصل واحد

إشراف حمدي المسكوت تقدم دافيد وودمان

قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٣

محمود فوزي الوكيل

- الميمنة نطع ثوبا

القاهرة : دار وهدان للطباعة والنشر - ١٩٧٢

- مسرحية الرجل وقصص اخرى

القاهرة - مطبعة دار نشر الثقافة - ١٩٧٢

- مسرحية قبضة السيف وقصص اخرى

القاهرة : دار وهدان للطباعة - ١٩٧٢

مصطفى بركات

- بعد الهبة - فلال السحاب (مسرحيات)  
القاهرة : الهيئة المصرية - ١٩٧٣

محمدي حسين حمدي

البوول - او حكاية الطبيب صفوان ابن لبيب وما جرى له من العجيب  
والغريب

بغداد - الجمهورية العراقية - وزارة الاعلام - ١٩٧٩

مصطفى الحلاج

المراويش يبحثون عن الخففة - طبعة ثانية  
بيروت : دار الحارثي - ١٩٧٩

مصطفى القارسي والتجاني زيلة

الأحبار (مسطورة في ثلاث عشرة لوحة)

تونس : دار التونسية للنشر - ١٩٧٣

مصطفى كامل

فتح الأملس (النص الكامل للمسرحية الوحيدة التي كتبها الزعم مصطفى  
كامل)

مخيط ونطيق عدي شوي

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣

مصطفى محمود

- الشيطان يسكن في بيتنا

القاهرة : دار الهيئة العربية - ١٩٧٣

- غوما

القاهرة - الناشرون العرب - ١٩٧٢

الاسكندر الاكبر -

بيروت - دار الهدى الجديد - د ت

محمدي يسير

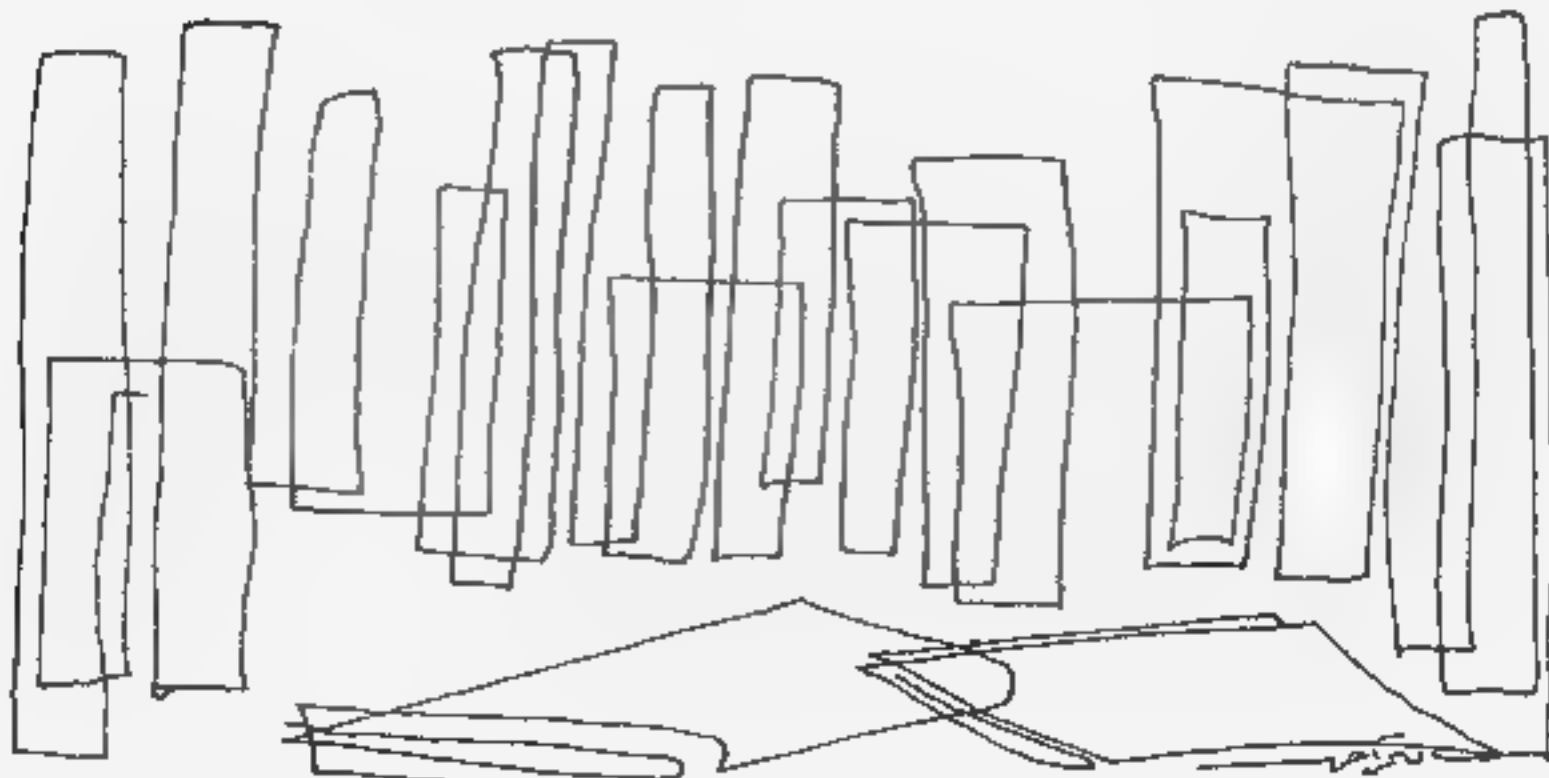
- ثورة الفرج

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للنشر - ١٩٧٠

- غمشون ودليلة - مسرحية شعرية

- القاهرة - الهيئة المصرية العامة للنشر - ١٩٧١

- ممدوح عدوان  
محاكمة الرجل الذي لم عارب  
مقداد وزارة الإعلام - ١٩٧٢  
شربت مع كيف تركت السيف؟ عن دار ابن رشد - بيروت ١٩٨٠
- منى هلال  
هروب مدهونة اوراق  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥
- ميجانيل دومان  
ليه مصرع جيفارا العظيم  
القاهرة ١٩٧٢ (عرضت ٩٨ - ١٩٦٩)
- اميداني بن صالح  
رزال في تل ابيب - مسرحية شعريه  
لوسس الدار العربية - د ت  
جيب الريحاني - بلدي عبرى  
ريا وسكينة  
القاهرة دار العلم للطباعة - ١٩٧٣
- جيب مرور  
قروا لعل الشمس  
القاهرة مكتبة مديوني - ١٩٧٢
- جيب محفوظ  
الفيضان يمتد (مسرحيات ورواية قصيرة)  
القاهرة مكتبة مصر - ١٩٧٩
- سليم جلي  
الفتية  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨
- نصرى اخورى  
خمسة قصود مسرحية - حفلة عشية - ثمة لطلب الحياة  
- على الباغي تدور الدوائر  
- باسم الخداد وهارون الرشيد  
- معجون احب  
دمشق مكتبة اطلس - ١٩٧٤
- مجان حاشور  
- سر الكون
- القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠  
- لعبة الزمن  
القاهرة - المركز العربى للبحث والنشر - ١٩٨٠  
- الجبل الطالع  
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣  
- برج الفيل  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥  
- راحة الطهطاوى (وغير التلم)  
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤  
- مسرح شيان عاشور وهم مسرحيات الخاطيس  
- الناس الى تحت - الناس الى فوق - كما ان نطة - جنس الحرم  
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤
- هارون هاشم رشيد  
السؤال -  
القاهرة - دور اليوسف - ١٩٧٣
- هلال ناصي :  
جابه رئيس  
مقداد مطبعة المعارف - ١٩٧٠
- وليد إحلاصى  
الصراف  
دمشق اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٦
- يسرى بلندي  
رابعه المديوب  
القاهرة - مجلة نادى المسرح - ١٩٨٠
- يوسف إدريس  
عز مسرح عربى : النصوص الكاملة لمسرحيات  
- المواقف  
- المهرة الازلية  
- الخطيب  
- الحس الثالث  
- جمهورية فرحات  
- ملك القصر  
- اللحظة الحرجة  
- بيروت : الوطن العربى - ١٩٧٤



الأب لويس شيخو صدر لأول  
مكتبة الآداب ومطبع

### بعض الفكر

قراءات في الفكر والآداب  
صلاح عبد الصبور  
تقديم د. عمر الدين سماعيل  
الناشر دار المريخ بالرياض  
انتوزيع ح. م. ح. مكتبة الأكاديمية

مطب الأزرق

فؤاد خليل

نسخة الطبعة ١٩٨٢

للذهاب الموجودة من كركجورد إلى  
جاء بول سلون  
تأليف ريجيس جوليه  
ترجمة فؤاد كامل  
مكتبة الأملو مصر ١٩٨٢

لأحمد العرب

مستشرق

د. عبد جبار حنفي

مكتبة الآداب ومطبع

وضع المسالك

إلى القبة ابن خلدون

معد كتب

تأليف عبد جبار حنفي

مكتبة الآداب ومطبع

شبه الأبطال

ترجمة حكيم

مكتبة الآداب ومطبع

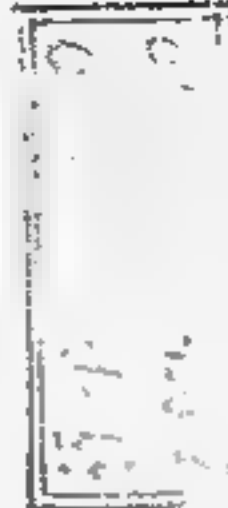
ملاحق داحية

ترجمة حكيم

مكتبة الآداب ومطبع

كتاب شعراء المصراية

محمد ووقف على تصحيح محمد



للطباعة  
والنشر  
والتوزيع  
والتصدير

# مكتبة غريب

٣٠١ شارع كامل صدقي (القنطرة) ت. ٩٠٩١٠٧ - ص. ب. ٦٣ - القنطرة  
العتاشرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتنا

- |                            |                     |                                    |                 |
|----------------------------|---------------------|------------------------------------|-----------------|
| قصص من القراءات            | • محمد هزاع         | هذا النوع من النساء (البرية قصصية) | • رينيه صادق    |
| أعجاز النظام القرائي       | • أحمد عبد الوهاب   | عندما يبكي الرجال (رواية)          | • أحمد حريه سمق |
| الحقيقة عند فالسقة السامري | • د. نظير لوقا      | زمن الحب والفن (رواية)             | • حسام          |
| عمر بن الخطاب              | • د. نظير لوقا      | الغدير ذلك مرة (رواية)             | • إقبال بركنت   |
| آخر رسالة السامري          | • مأمون غريب        | بنات الجبل                         | • يوسف فريسي    |
| خلافة علي بن أبي طالب      | • مأمون غريب        | حب تحت المراسية                    | • إسحاق داليري  |
| علم الأحياء الحديث         | • د. زبارة عمر لياق | تجربة حب                           | • إسحاق داليري  |

زوروا

# دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

## صدر حديثاً

من سلسلة أملاء المسرح الفرع  
بقام إيليا الحاوي

- ١- ايسخيلوس ٢- سوفوكليس
- ٣- يوربيديس ٤- بيراندللو
- ٥- شكسبير ٦- أوجين أونيل

و صدر بقم الذكوة هنر قوام

- المدخل إلى المسرح العربي
- المسرح في مجال الأدب وعالم النفس
- سلسلة روائع الأدب الفرنسي الكلاسيكي

مسرعات  
موكبيره راسيون، كورف

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية  
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات  
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية  
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية  
والقانونية والسياسية • كتب  
الشعر • كتب جامعية  
كتب متخصصة باللغة والنحو  
والصرف • كتب تاريخية  
وجغرافية • كتب متخصصة  
بالترجمة والتعليق  
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين  
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد  
المكتبة الشامية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI  
33 Kosreim st CAIRO, EGYPT PO BOX 156  
phone 742165-754301-744657  
Cable kitomist CAIRO TELEX 92336  
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO-EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI  
Printers Publishers Distributors  
Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut  
Lebanon Phone 237537-254054  
TELEX KTL22865 LE

يصدر  
قريباً  
العقاد  
من سلسلة  
أعلام الأدب  
العاصر  
في مصر  
مصرى السكون

كتب متخصصة بالفلسفة  
والمنطق • المكتبات الشعبية  
المعاجم • الأطلس  
الجغرافية والعلمية • الموسوعات  
والمجموعات الثقافية • كتب  
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة  
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية  
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة  
الانكليزية • مجموعة مدرسية  
ثقافية باللغات الثلاث  
العربية والفرنسية والانكليزية  
الكتب المدرسية باللغات الثلاث  
العربية والفرنسية والانكليزية

- مكتبة توفيق الحكيم الشعبية
- شرح مقامات الحريري
- شرح مقامات الزمخشري
- شرح ديوان أبي تمام

## دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني  
٣٣ من قصر ليل القاهرة - براد كاهن  
٧٤٤٦٥٧/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٨٨  
ص ب ١٥٦ القاهرة

TELEX 92336 ATT 134 KTM  
CAIRO EGYPT

لبنان: بيروت ص ب ٣١٧٦ برفيا: كاتالان

ت ٤٠٨٣٠٤/٤٠٨٣٠٤/٤٠٨٣٠٤ LE KTL22865

# الهيئة المصرية العامة للكتاب



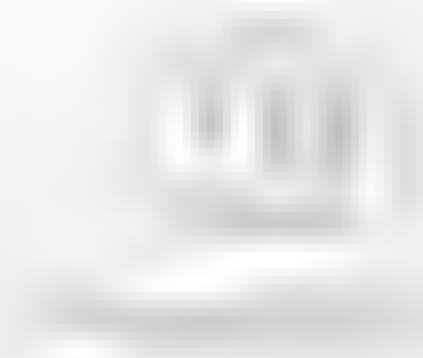
## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- محمود حسن اسماعيل
  - أعادى الكروخ
  - صلاة ورعص
  - عاب قوسى
  - لابد
  - سر الحقيقة
- فوزى العتيل
  - عبر الأرض
  - رحلة في أحياء الكتابات
- جميل محمود عبد الرحمن
  - أزهار من من حديقة النقى
- محمد مهران السيد
  - بدلا من الكذب
  - الدم في الحقائق
- يوسف بطروس
  - أغاريد
  - من القلب
- يوسف عز الدين
  - طائت الحياة
- بدر توفيق
  - قيامة الزمن المفقود
  - رماد العيون
- ملك عبد العزيز
  - أحيات ليل
  - أن لئس قلب الاشياء
  - بحر الصمت
  - قال المساء

- أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
  - أوراق عاشق
- د. أحمد هيكى
  - أصدقاء الناي
- مبارك المغربى
  - من الوجدان
- مفرح كرم
  - نغمات العاشق
- الطوفان والمدينة السعراء
  - كمال هار
  - أنهار الملح
  - حبيبات الوهم
- كمال نشأت
  - كلمات مهاجرة
  - ماذا يقول الربيع
  - أحمل أوقات العمر
- محمد إبراهيم أبو سنة
  - أجراس النساء
  - تأملات في ليل الحجرة
- محمد الفنى حسن
  - سائر على الدرب
- محمد عبد المعطى المشيرى
  - ديوان المشيرى

- ميار الديبلى
  - ديوان ميار الديبلى
- لغات المصرى
  - التزعة بين شرائع الذهب
- وفاء وجدى
  - ماذا نعى الحرية
  - الحب في زماننا
- أحمد عبد المعطى حجازى
  - مدينة بلا قلب
- أحمد هنتر مصطفى
  - مائة الوجه الثالث
- محمد أبو دومة
  - السمر في أنهار الظلم
- نصار عبد الله
  - أنزان الأرملة الأولى
- الأعمال الكاملة لبرم التوسى
  - حيدى والمرأة
  - النى والمرأة
  - بيرم والناس
  - بيرم ناقد للحياة
  - بيرم وحياة كل يوم
  - بيرم والحياة السياسية
- ماجد يوسف
  - ست الحزن والحال





Everyday life. She reviews two of his plays *La Demande d'Emploi* and *Théâtre de Chambre* drawing the conclusion that through the «Theatre of Everyday Life» represents an important phenomenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so far dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note, are known to Egypt, and which have been accepted or rejected with caution in view of the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the *Theatre of the Absurd* as practised by Taymoul, the documentary theatre as practised by Bu<sup>c</sup>alu, and the political theatre as practised by Barashid. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer Abd al-Rahmān ben Zidān entitled «The Literature of War in Morocco», in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post-colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as *ʿAwdit al-ʿAwbāsh* (The Return of the Villains) by Moḥamed ʾIbrāhīm Bu<sup>c</sup>alu, *Wādī al-Makḥazin* (The Valley of the Storehouses) by Hassan Moḥamed al-Tarbiq, *Nar Taht al-Gallē* (Fire under the Ice) by Ahmed Bin Memenon, and *Mu<sup>c</sup>rakit al-Muluk al-Thalatha* (The battle of the Three Kings) by al-Tayyib Sadiq b Sadiqi, Abd al-Rahmān Zidān defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Moroccan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat, which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Moroccan theatre has accomplished

important achievements, quantitatively and qualitatively. It has managed to relate itself to social reality, as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of ʿAbd al-Karīm Barashid.

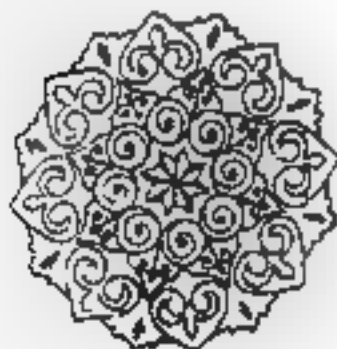
From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time, however, Amir Salama deals with the *Egyptian Regional Theatre* which has become an important phenomenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately-owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances, which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this Regional Theatre has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of *Ali Zabaq* or *al-Malik huwa al-Malik* (The King is the king) many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre, as in the performance of *Layālī al-Ḥaṣād* (The Harvest Nights).

After a review of the practical problems of the Regional Theatre, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally, we end with a study by ʾIbrāhīm Sa<sup>c</sup>āfīn entitled *The Origin of Drama in Palestine*. This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine, which is especially relevant as drama historians have directed all their attention to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neglected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation, internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are critically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather blatant and crude manner.



Translated & Edited  
by  
Mahmoud Ayyad  
Fakhry Kostandi

# THIS ISSUE ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend: these are *Home and No Man's Land* by David Storey. From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge, namely the non-existence of events, dependence on emotions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious.

Samir Sarhan takes us to the United States in his study entitled «Contemporary trends in the American Theatre». He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restricted to dramatic texts, but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following

The Commercial Theatre on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience.

The Serious Theatre off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, and Edward Albee.

The Serious Theatre off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.

The Experimental Theatre which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwriting, direction and performance.

The Regional Theatre which is the theatre spread all over the United States.

The Theatre Workshops which are workshops for the creation of new theatrical arts.

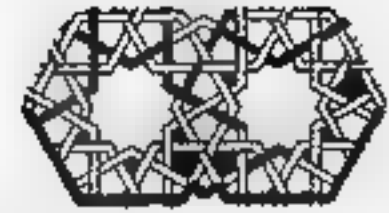
The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director Grotowski who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the Poor Theatre. Worthy of mention also are Peter Schumann's efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text.

In the next study, Ahmed Zaki, the theatre director continues the previous exploration of the American theatre with a study of the *Living Theatre*. In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary *Avant Garde* theatre. Members of this troupe are pacifists, anarchists who seek the abolition of capitalism, the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way. They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations.

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the Theatre of Cruelty, the tradition of Eastern Sufism, Yoga, the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words. In addition, the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down. For this reason reason, the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts.

From the U. S. A. We return once more to France, where Samy As'ad tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre - the theatre of everyday life.

This theatre, according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance. Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the Brechtian fashion. It also takes up a position opposed to that of the Theatre of the Absurd inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness. It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change. As such this theatre differs from that of Brecht. The writer then discusses the theoretical propositions of Michel Vinaver who is considered as one of the most important writers of the Theatre of



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters, of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity

In Artaud's theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, Artaud was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the experience.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozlne Gawdat 'Osmán tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act, capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. Naguib Fayerq Andrawas tells us about

the theatre of Anger initiated by Osborne's *Look Back in Anger*, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that Osborne has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is *Look Back in Anger* a revolutionary play in the true sense of the word? In reply, he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, Osborne has not attempted to establish the identity of his revolutionary characters through contrast with non-revolutionary characters—characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the Theatre of Anger we turn to a study of the «Psychological Theatre» by Mohamed 'Enīnī.

The writer of this study reminds us that though, after Bergson's theories of memory, the emphasis on psycho-analysis in literature has assumed added importance, as manifested in Joyce's and Virginia Woolf's fiction, Eliot's and Pound's poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The Epic and the Absurdist Theatre prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence—in the 'sixties, to be precise.

# THIS ISSUE ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art-form from the local folkloric elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section, the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the «Brechtian Mask» by 'Ahmed 'Imān. This is basically a study of Bertolt Brecht's Epic Theatre in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of Brecht's theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion, which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of Brecht's Epic Theatre. The writer traces the origin of this concept to Hegel and Marx, to the Russian formalists, and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of Brecht's contribution. Brecht uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including 'axioms and basic pre-suppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather than the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enact alienation.

The writer observes that Brecht's theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced, whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by Brecht's theatre and made manifest in some of our plays.

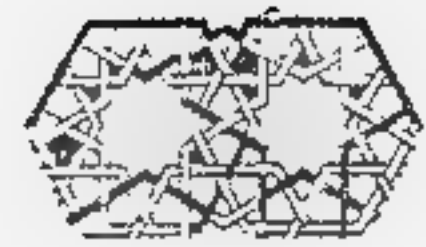
The impact of Brecht's theatre on Sa'ad 'Allab Wanūs, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article «Manifestations of Alienation» by Mohamed Badawi.

Wanūs, according to Badawi, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of Brecht to create a political theatre, where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of Wanūs's most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours, which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the complex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation or the epic theatre in general we turn with Hafiza Mohamed Abd al-Mon'īm to the theatre of Antonin Artaud, whose name is closely linked with the Theatre of Cruelty, or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. Artaud was not only a playwright, but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings, etc. Artaud tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological





No'mān 'Ashūr stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the initiation of playwriting at the hands of 'Abd'Allah al-Nadīm, and the interruption of this serious dramatic endeavour because of the British occupation of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the George Abyyad Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the fifties and sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that his most successful theatrical performances are those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies, is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre during the sixties, which witnessed an inundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. Ibrahim Hamādā tells us in his study entitled «Tawfiq al-Hakīm and the Quest for a Theatrical Form» that this quest was initiated by 1960 major playwrights. Yousef Idris in his well-known articles in «al-Kātib» and Tawfiq al-Hakīm in his book

**Our Theatrical Form.** His study is a review of al-Hakīm's theory and ideas and a summation of his thoughts and concepts as expounded in his book.

Al-Hakīm presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus, al-Hakīm deals with three elements of this tradition (al-furath) and these are: al-Hakawātī (the popular entertainer), al-Rawī and al-Hāfi (the narrator and the story teller respectively), al-Muqallidatī (the impersonator), al-Muqallid and al-Muqallida (the male and the female impersonator respectively) and al-Madāh (the eulogist). Al-Hakawātī's role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action, or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for al-Muqallidatī (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes, relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For al-Hakīm he stands for the most important constituent in this suggested theatrical mould. If there is an impersonator of male characters, there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist, he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to al-Hakīm he has but a secondary role.

Finally, the writer reviews al-Hakīm's practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that al-Hakīm's theory seems to be a 'but impossible' and that he has merely been seeking a return to an early period of the Greek theatre, when one actor impersonated all the characters in the play.

## THIS ISSUE ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that Fouad Dawara chooses to deal with in the third study in this issue – namely the resurrection of Isis by al-Hakim. He traces a number of elements in al-Hakim's *Isis* to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a rewriting of the original myth, the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that al-Hakim in trying to clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles, manipulates the conflict between two behavioural patterns, one is related to befogged thinking, the politician's handy weapon, and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when al-Hakim presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and Hôrus, al-Hakim makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that al-Hakim uses one of the characters of the play, that of al-Karib, as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power, and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this *resumé*, we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director Sa'ad Ardash entitled *The Theatrical Performance: the Dramatic Text and the Director*. This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-form which depends primarily on the text, just like any other form of literature: fiction and poetry, it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists,

foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and excitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance, it has become quite legitimate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. Jacques Copeau, the eminent French director, has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

The director does not create new ideas, he only rediscovers them.

The director translates the playwright's vision into action. The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's view of the same issue?

No'man Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled *The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance*. This time, the issue is broached from the playwright's point of view, a point of view formulated on the basis of his experience.



# THIS ISSUE

## ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hamda** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time, the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

This study deals with a number of dramatic versions of this myth, which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages, in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play**. Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhat al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam**. Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition (**al-Turath**) must stem

from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the repertory of the tradition (**al-Turath**) partly represented by **«al-Ta<sup>ʿ</sup>az**» (lamentations) and partly represented by **«Babat»** (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such **«Babat»** (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Daniāl al-Muṣṣīf**'s three best known **Babat**. He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Daniāl (Scenes from Ibn Daniāl)** coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

**Tawfiq al-Hakīm** has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherazade** he likens Scheherazade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Saniyya, in his novel **ʿAwdat al-Roh (The Return of the Soul)** he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.



مركز بحوث وتطوير علوم إسلامي



طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:  
General Egyptian Book Organization, Egypt

# FUSŪL

---

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

Editor :

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Editorial Manager :

**SAMI KHASHABA**

Editorial Secretariate

**EITIDAL OTHMAN**

Lay Out :

**FATHI AHMAD**

Secretariate

**Ahmad Antar**

**Ismah Bahiy**

**Mohammad Badawi**

*Consultants*

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

**DRAMA  
TRENDS AND ISSUES**

---

**vol. II**

**no. 3**

**April - May - June - 1982.**